

100.57
V67
v8

THE LIBRARY OF THE
METROPOLITAN MUSEUM OF ART

THIS VOLUME WAS ACQUIRED
THROUGH A FUND
PROVIDED BY
JANE E. ANDREWS
IN MEMORY OF HER HUSBAND
WILLIAM LORING ANDREWS
A TRUSTEE OF THE MUSEUM
FROM 1878 TO 1920
AND HONORARY LIBRARIAN
FROM 1880 TO 1920

106580

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ВОСЬМОЙ И ПОСЛѢДНІЙ

1890

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія и Фототипія В. И. Штейна, Почтамтская ул., 13
1890

Printed in Russia,

Печатано по распоряженію Императорской Академіи художествъ.



ТЕКСТЪ:

ИЛЛЮСТРАЦІИ:

На особыхъ листахъ.

Политипажи въ текстѣ:

Иллюстраціи къ сочиненію М. П. Соловьева о живописи въ XIX столѣтіи:

ОСОБОЕ ПРИЛОЖЕНІЕ:

Этюды по исторіи нидерландской живописи, на основаніи ея образцовъ, находящихся въ публичныхъ и частныхъ коллекціяхъ Петербурга. Сочиненіе **П. П. Семенова.** Часть II. Листы 1—5.



ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ВОСЬМОЙ

Выпускъ 1-ый

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія и Фототипія В. И. Штейна, Почтамтская ул., 13
1890

Печатано по распоряженію Императорской Академіи художествъ.



ИГРОКИ.

Гравюра Г. Струка съ картины Клауса Мейера.

ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУДАРСТВЕННЫХЪ БУМАГЪ.



ЖИВОПИСЬ ВЪ XIX СТОЛѢТІИ.

Статья М. И. СОЛОВЬЕВА.

(Продолженіе).

VII.

Давидъ и его школа.

Италіанское Возрожденіе нигдѣ не имѣло столь рѣшительнаго вліянія, какъ во Франціи. Блистательное развитіе стрѣльчатой архитектуры, замѣчательное развитіе скульптуры и живописи, сохранившейся преимущественно въ росписныхъ окнахъ соборовъ и въ роскошныхъ рукописяхъ, указывали на возможность самобытнаго и высокаго художественнаго развитія на чисто-національныхъ началахъ. Средневѣковая культура Франціи имѣла такое же европейское значеніе, какъ и въ XVII вѣкѣ. Италіанскія войны XVI столѣтія привели въ ближайшее отношеніе высшіе классы французскаго и италіанскаго народа и дали на французской почвѣ могущественный толчокъ къ усвоенію результатовъ италіанскаго Возрожденія, которое, до того времени, проникало туда только путемъ литературнымъ и отчасти торговымъ. Общія латинскія стихіи Франціи и Италіи, неумиравшія никогда въ языкѣ и правѣ, помогали италіанизированію французскаго искуства и литературы. Франція увлеклась на пути, указанные великими ху-

дожниками Италіи, и пышно развила античные элементы, обновленные въ эпоху Возрожденія. Вѣкъ Людовика XIV и въ области искуства поставилъ Францію на первенствующее мѣсто. Изученіе великихъ мастеровъ Италіи и памятниковъ древности составляло главную основу художественнаго образованія. Вилла-Медичи въ Римѣ, принадлежавшая уже и тогда французской академіи, была неизбѣжной стадіей для всякаго художника, разсчитывавшаго на будущее. Торжественныя, декоративныя картины требовались для дворцовъ короля и знати и поддерживали изученіе и прогрессъ трудной науки сложныхъ композицій, гармоніи въ группировкѣ многоличныхъ сценъ и точной обработки отдѣльныхъ фигуръ. Изученіе нагаго тѣла требовалось неизбѣжно преобладаніемъ миѳологическихъ и вообще греко-римскихъ сюжетовъ. «Одна природа правдива и прекрасна» — таковъ былъ завѣтъ, данный искуству великимъ законодателемъ вкуса, Буало. Но не все въ самой природѣ прекрасно, не все можетъ быть предметомъ искуства: регуляторомъ художника должна быть художественная традиція прошлаго. Искуство должно возвышать человѣка, быть гуманнымъ, въ обширномъ и лучшемъ значеніи слова, улучшать смертнаго, возвышая добро и бичуя зло; таковъ общій смыслъ ученій знаменитаго эстетика, господствовавшихъ въ теченіи полутора столѣтія повсемѣстно въ Европѣ. Воззрѣніе на природу и ея изученіе, такимъ образомъ, были условны, зависѣли отъ тѣхъ этическихъ понятій, которыми опредѣлялось человѣческое достоинство и общее міросозерцаніе. Изученіе природы сосредоточивалось во Франціи, какъ и въ Италіи временъ Возрожденія, на человѣкѣ; неодушевленная же природа занимала самое скромное мѣсто: пейзажъ и животныя не нравились французскимъ живописцамъ, какъ сюжеты самостоятельные. Торжественная пышность Лебрена и Миньяра и набожность Лесюера выражали столь же вѣрно блестящую эпоху великаго короля, какъ разгульное время регентства и Людовика XV отразились потомъ въ такихъ талантливыхъ художникахъ XVIII вѣка, какъ Бушѐ, Ваттò, Ванлò, Грезъ и др., разрабатывавшихъ преимущественно элементъ чувствительности, sensibilité, какъ въ игривыхъ и скабрезныхъ, такъ и въ серіозныхъ ея выраженіяхъ. Искреннее увлеченіе силой, героизмомъ, не чувствуется въ живописи и скульптурѣ XVIII вѣка; историческія и религіозныя картины этой эпохи ничтожны. Жизнь точно размѣнивалась на пустяки, на эпизоды наслажденія и благовоспитаннаго прискорбія, отирающаго чувствительную слезинку надушеннымъ кружевнымъ платкомъ. Мѣщанская и крестьянская жизнь робко пробивалась въ искуство, хотя ея изобразителями были такіе замѣчательные художники, какъ Шарденъ, Грезъ, Фрагонаръ и Ланкрѐ.

Обновленіе французскаго искуства, однако, произошло не вслѣдствіе художественнаго изученія общенародной жизни, а вслѣдствіе политическаго переворота въ умахъ и въ жизни.

Съ одной стороны, политическій упадокъ Франціи, распущенность правящихъ классовъ и безпорядочное государственное хозяйство, а съ другой — раціоналистическій характеръ мышленія, во имя логики отрицавшаго исторію, создавшаго химеру нормальнаго человѣка въ естественномъ состояніи и съ этой точки зрѣнія судившаго объ общественномъ организмѣ, произвели великое крушеніе французской монархіи. Приписывая ей растлѣніе Франціи, стали искать идеаловъ въ древнемъ республиканскомъ бытѣ Рима, Спарты и Аѳинъ. Строгія формы античнаго искуства давали готовое выраженіе для суровыхъ идеаловъ государственной доблести и естественнаго быта. Старый порядокъ былъ безпощадно осужденъ и разрушенъ. Бурный напоръ новыхъ началъ отразился и на искуствѣ. Ихъ представителемъ въ немъ явился Жакъ-Луи *Давидъ* (1744 — 1825), признанный главою новой школы. Онъ всецѣло отдался новому политическому движенію въ крайнихъ его проявленіяхъ, былъ якобинцемъ и монтаньяромъ въ Конвентѣ, вотировалъ казнь короля и организовалъ театральныя процессіи робеспьеровской религіи Разума. Думая о себѣ необыкновенно высоко, онъ, отчасти благодаря своему оффиціальному положенію, внушалъ и современникамъ преувеличенное понятіе о своихъ художественныхъ достоинствахъ и пользовался диктатурой въ искуствѣ революціонной эпохи. На самомъ дѣлѣ, у него, какъ и у его революціонныхъ друзей, было больше энергіи, чѣмъ таланта. Фантазія Давида была бѣдна идеями и работала медленно. Напрасно искали бы мы у него значительнаго количества быстро-набросанныхъ эскизовъ или отдѣльныхъ рисунковъ. Его сюжеты не отличаются новизной: такія сцены, какъ напр. Похищеніе Сабинянокъ, писались и до него. Классическіе сюжеты издавна глубоко вкоренились во французской литературѣ и французскомъ искуствѣ. Давидъ явился только съ инымъ отношеніемъ къ античному міру, протестовалъ противъ того придворнаго тона, какимъ искажались античные сюжеты, потребовалъ суровости, силы и простоты и указалъ, что ее нужно искать въ ближайшемъ изученіи и соблюденіи античныхъ образцевъ и матеріаловъ. Онъ списывалъ утварь, оружіе, одежду съ произведеній древняго міра, въ рисункѣ головъ придерживался древнихъ статуй и барельефовъ. Риторическій паѳосъ, съ которымъ относились къ примѣрамъ римской исторіи, звучитъ и въ его картинахъ. Трагическое составляетъ главный мотивъ его искуства. Назидательность, въ смыслѣ торжествующаго якобинства, была однимъ изъ условій успѣха его произведеній и сохраняетъ за ними немаловажное значеніе, какъ историческаго матеріала для изученія эпохи. Какъ художникъ, Давидъ отличается строгой точностью рисунка, рельефностью фигуръ, рѣзкостью въ распредѣленіи свѣта и тѣни. Онъ не терпѣлъ ничего туманнаго и неопредѣленнаго: его группы и фигуры всегда пластично, подобно скульптурѣ, выдѣляются на фонѣ картины, нерѣдко въ ущербъ живописной красотѣ. Отъ

своихъ учениковъ онъ требовалъ такихъ же основательныхъ этюдовъ, полнѣйшей вѣрности руки при передачѣ каждой подробности, которыми отличаются и его картины. Ученики стремились къ нему толпами, даже изъ Германіи. Его мастерская обратилась въ обширную школу и, по своему значенію, онъ сталъ однимъ изъ вліятельнѣйшихъ художниковъ нашего столѣтія. Школа впослѣдствіи распалась, самъ Давидъ утратилъ прежній авторитетъ, но установленный имъ методъ обученія сохранилъ свою силу на нѣсколько поколѣній и сдѣлался драгоцѣннымъ наслѣдіемъ французскаго искуства, которое значительной долей своихъ успѣховъ обязано основательной личной подготовкѣ художниковъ, строгому изученію натуры, тщательному воспитанію руки и всестороннему усвоенію техническихъ пріемовъ.

Слава Давида началась еще въ прошломъ столѣтіи. «Клятва Горацієвъ» была окончена въ 1784 году и вдвинула его въ рядъ первоклассныхъ живописцевъ. Уже въ этой картинѣ проявились всѣ слабыя и сильныя стороны таланта Давида, раскрывшіяся впослѣдствіи. Въ истинно-художественномъ произведеніи личное участіе художника не должно выступать; дѣйствующія лица должны дѣйствовать произвольно, по своимъ внутреннимъ побужденіямъ, опредѣляемымъ сущностью происходящаго событія. Художникъ, какъ режиссеръ на театральной сценѣ, долженъ оставаться незримымъ за кулисами, и чѣмъ сильнѣе впечатлѣніе картины, тѣмъ менѣе вспоминается о немъ. Здѣсь же съ разу чувствуется, какъ живописецъ устанавливаетъ въ позу трехъ Горацієвъ, какъ онъ придумываетъ торжественно-поднятую руку отца, вручающаго мечи, какъ изобрѣтаются мягкія линіи скорбящихъ женщинъ въ противоположность прямолинейнымъ, напряженнымъ контурамъ бойцовъ. Барельефно выдѣланы складки короткихъ туникъ, тогъ и женскихъ одеждъ; барельефно просты суровыя стѣны и архитектурныя линіи. Но въ этомъ же лежатъ и новыя достоинства картины Давида. Впервые въ парижскомъ Салонѣ появилась рѣзкая простота, эффектъ контрастовъ и ничѣмъ ненарушаемая серіозность въ картинѣ античной исторіи, трактовавшейся до тѣхъ поръ въ балетномъ или оперномъ тонѣ. Въ ней, кромѣ тщательнаго рисунка и строгой опредѣленности композиціи, послышалась угроза надвигающагося страшнаго будущаго; въ ней были не маркизы-Сципіоны, а еще невѣдомые желѣзные республиканцы. Въ томъ же духѣ Давидъ успѣлъ до Революціи выставить другую картину: «Брутъ, осудившій на смерть своихъ сыновей». Исполнивъ свою гражданскую обязанность, консулъ предается скорби, какъ отецъ.

Наступившая революція отвлекла Давида отъ непосредственной художественной дѣятельности. «Убитый Маратъ» — единственная его картина, которую можно отмѣтить за это время. Она была написана подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ событія и отличается правдивостью и простотой. Безобразіе Марата передано безъ всякой прикрасы. Пока длились кровавый кошмаръ террора

и античныя пародіи директоріи, искуство бездѣйствовало, но подражаніе древнимъ постепенно принимало иныя формы. Женщины вновь завоевывали себѣ вліятельное положеніе въ обществѣ; женская прелесть снова была признана высшимъ проявленіемъ красоты, а, вмѣстѣ съ этимъ, изображеніе наготы стало наиболѣе привлекательной задачей художника. Перемѣна общественнаго настроенія отразилась и на дѣятельности Давида. Въ 1800 году онъ выставилъ свою лучшую картину: «Похищеніе сабинянокъ». Главная роль въ этой картинѣ принадлежитъ женщинамъ, которыя разнимаютъ сражающихся, и главное вниманіе посвящено правильной передачѣ обнаженныхъ тѣлъ. Картина произвела сильное впечатлѣніе. Наполеонъ относился къ Давиду съ глубокимъ уваженіемъ; съ своей стороны, Давидъ усердно работалъ надъ картинами во славу императора. Онъ изобразилъ коронацію Наполеона, и особенно выразительна вышла его картина: «Наполеонъ на Альпахъ». Къ этому же времени относится нѣсколько давидовскихъ портретовъ, изъ которыхъ особенно замѣчательны простотой и правдой портреты Пія VII и кардинала Капрара (1805 г.). Въ 1816 году, знаменитый художникъ долженъ былъ удалиться въ изгнаніе, въ Брюссель, и потерялъ непосредственную связь съ французскимъ искуствомъ.

Въ то время, какъ даровитый *Прюдонъ* (1758 — 1823) продолжалъ традиціи предшествующей эпохи въ мягкости письма, красотѣ свѣто-тѣни и въ свѣтломъ представленіи древности, какъ царства Венеры и Амура, молодое поколѣніе художниковъ слѣдовало по стопамъ Давида. Наполеоновская эпоха выдвинула четырехъ живописцевъ, нынѣ почти забытыхъ: *Жироде-Тріозона* (1767 — 1824), *Жерара* (1770 — 1835), *Гро* (1771 — 1835) и *Герена* (1774 — 1833). Первые двое были замѣчательно - талантливы. Кругозоръ Жироде былъ шире, чѣмъ у Давида. Онъ не заключился въ узкій міръ республиканскаго Рима, но, подъ вліяніемъ зарождавшагося романтизма, искалъ вдохновенія въ Шатобріанѣ и Оссіанѣ. Его картина: «Погребеніе Аталы», прославленная въ свое время, до сихъ поръ сохраняетъ свою прелесть, благодаря глубокой прочувствованности содержанія. Очерки къ Энеидѣ, сдѣланные Жироде, составляютъ лучшую иллюстрацію латинской поэмы, не уступающую рисункамъ Флаксмана къ Гомеру. Первое мѣсто между учениками Давида, однако, принадлежитъ не Жироде, а Жерару. По сочности красиваго письма и по выразительности рисунка, Жераръ далеко превосходитъ учителя. Въ галлереѣ гер. Лейхтенбергскаго (въ нашей Академіи художествъ) есть его прекрасная и общеизвѣстная картина: «Слѣпой Велизарій, несущій своего раненаго поводыря». Въ Московской Оружейной Палатѣ находится писанный имъ портретъ Наполеона въ императорской одеждѣ. Извѣстенъ также портретъ г-жи Рекамье (1802 г.), въ модномъ платьѣ античнаго фасона того времени. Жераръ былъ также и баталическимъ живописцемъ, но въ этомъ родѣ особенно много работалъ Гро, немало способствовавшій развитію

наполеоновской легенды и культа великаго корсиканца. Ему принадлежатъ картины: Наполеонъ при Арконѣ, въ чумномъ лазаретѣ Яффы и подъ Прейсишъ-Эйлау. Заслуги. Герена незначительны въ области искуства, но, какъ преподаватель въ духѣ Давида, онъ пользовался большимъ уваженіемъ. Многіе изъ корифеевъ слѣдующаго поколѣнія развились и воспитались въ его мастерской. Особнякомъ стоитъ изящный *Изабе*, превосходный миніатюрный портретистъ на кости и на бумагѣ. Онъ оставилъ нѣсколько небольшихъ бытовыхъ и пейзажныхъ картинъ и славился, какъ декораторъ. Изо всѣхъ поименованныхъ художниковъ, въ настоящее время онъ цѣнится едва ли не выше всѣхъ.

VIII.

Французская живопись въ пору Реставраціи.

Возстановленіе Бурбоновъ произвело подавляющее впечатлѣніе на Францію. Наполеонъ, возсоздавши изъ революціоннаго хаоса возможность мирной гражданской жизни, тѣмъ неменѣе вытягивалъ всѣ духовныя силы Франціи, не давая имъ развиваться на свободѣ, на службу своему честолюбію, и результатомъ его блестящихъ войнъ было крайнее истощеніе народа. Возстановленіе старыхъ дореволюціонныхъ порядковъ все-таки оказалось рѣшительно невозможнымъ. Цѣлое поколѣніе воспиталось уже на иныхъ общественныхъ началахъ. Свѣжія воспоминанія о террорѣ и наполеоновской катастрофѣ, обращая вниманіе на внутреннія причины, заставляли провѣрять теоретическую подкладку этихъ явленій и приводили къ заключенію, что разсудочный критицизмъ энциклопедистовъ и Вольтера силенъ только отрицаніемъ и не даетъ ничего для созиданія, лишенъ всякой животворящей силы. Началась повѣрка теоріи исторіей, столь же естественная, какъ испытаніе гипотезы опытами. Абсолютисты ссылались на исторію; либералы обратились къ ней и доказали, что «свобода столь же стара, какъ и Европа». Но свобода въ старину выражалась въ формѣ индивидуальной попреимуществу. На смѣну абстрактнаго «естественнаго человѣка» якобинца явился пестрый, неуравновѣшенный историческій человѣкъ, съ неудержимыми страстями. Образы, данные Средними Вѣками и отечественной исторіей, представились съ своеобразнымъ, мѣстнымъ характеромъ. Въ нихъ не было пластической красоты формъ, но они влекли къ себѣ разнузданной страстностью, горячимъ чувствомъ и силой жизненности. Задачей поэтовъ сдѣлалась точная характеристика и передача такихъ явленій — не красота, а правда. Съ этою цѣлью, поэтъ отринулъ всѣ правила, обязательныя въ прежней поэзіи, если они стѣснительны для него. Отвратительное и ужасное, смѣшеніе пошлаго съ возвышеннымъ, могли быть предметомъ искуства,

если только они изображались съ достаточнымъ вѣроятіемъ и получали живой, характерный образъ. Историческая школа переходила въ романтическую, одержавшую, послѣ горячей борьбы, побѣду надъ классицизмомъ. Въ этой борьбѣ, какъ и вообще въ каждомъ культурномъ движеніи, живопись также приняла дѣятельное участіе. Періодъ Реставраціи замѣчателенъ тѣмъ, что въ просвѣщенныхъ кругахъ не было изолированности личностей, не было обособленія и раздробленности интересовъ. Политическая рѣчь, воспламенявшая умы съ трибуны, подготовлена была наукой, или разъяснялась ею. Научныя положенія и либеральныя стремленія въ политикѣ облекались въ возвышенные образы поэтическимъ творчествомъ; поэтическое одушевленіе великими дѣяніями прошлаго, борьбой и побѣдой свободы, сообщалось живописи. Въ тѣ дни, Франція достигла блистательной вершины національнаго просвѣщенія. Оно было высоко и смѣло по задачамъ, сильно въ проявленіи, опиралось на людей, преданныхъ дѣлу страстно и безкорыстно.

Борьба противъ классицизма происходила въ живописи съ такимъ же пыломъ, какъ и въ литературѣ. Послѣдователи Давида впадали въ манерность. Ихъ фигуры, нарисованныя со статуй, были безжизненны, движенія и группировка были лишены правды и неестественны. Однѣ батальныя картины Гро пользовались одобреніемъ среди молодыхъ художниковъ. Правила классической школы утратили всякое значеніе для новаго поколѣнія, въ которомъ укоренялось убѣжденіе, что слѣдуетъ съ большимъ стараніемъ изучать натуру, глубже вникать въ правдивость изображенія и стремиться болѣе къ живописному впечатлѣнію, чѣмъ къ пластическимъ эффектамъ. Живая правда и неподкрашенная дѣйствительность становились лозунгомъ живописцевъ и поэтовъ.

Новое направленіе заявило свой протестъ еще во времена Наполеона. Уже романтизмъ, въ лицѣ Шатобріана, увлекалъ кисть Жироде. Въ то же время, жанровая живопись, пренебреженная послѣдователями Давида, робко заявила свои права на существованіе въ картинахъ Гранѐ, Детуша и Сигалона; послѣдній, съ картиной: «Куртизанка», вступаетъ прямо на путь романтиковъ и примыкаетъ къ италіанскимъ натуралистамъ XVII вѣка.

Первый рѣшительный ударъ классицизму нанесъ ученикъ Герена Теодоръ *Жерико̀* (1791 — 1824), съ разу двинувшій живопись на новые пути. Еще въ дѣтскіе годы онъ грезилъ лошадьми и солдатами; съ конными группами онъ выступилъ, какъ живописецъ, въ 1812 и 1814 г. Пребываніе свое въ Римѣ (въ 1817 г.), онъ посвятилъ изученію старинныхъ мастеровъ, обращая главное вниманіе на расположеніе большихъ композицій; но, не покидая своего влеченія къ изображенію лошадей, онъ въ это время набросалъ также цѣлый рядъ необыкновенно живыхъ этюдовъ для конскаго бѣга, задуманнаго, однако, не въ современной, а въ героической обстановкѣ. До сихъ поръ вся его дѣятельность

не выходила изъ рамокъ классической школы. Вдругъ, въ 1819 году, онъ является въ Салонѣ съ картиной: «Гибель фрегата Медуза», и этимъ произведеніемъ открываетъ борьбу противъ старой школы. Событіе, изображенное на картинѣ, случилось



Гибель фрегата Медуза, картина Т. Жерико.

незадолго передъ тѣмъ. Французскій фрегатъ «Медуза» потерпѣлъ крушеніе на западномъ африканскомъ берегу 2 іюля 1816 г. и былъ покинутъ пассажирами. Сто-сорокъ человѣкъ искали спа-

сенія на плотѣ, сколоченномъ изъ обломковъ корабля. Двѣнадцать дней ихъ носило по морю, прежде чѣмъ встрѣтился корабль, который и принялъ ихъ; но въ живыхъ оставалось только пятнадцать человѣкъ: голодъ, истощеніе и отчаяніе истребили всѣхъ остальныхъ. Жерико̀ изобразилъ моментъ, когда потерпѣвшіе крушеніе только-что завидѣли на горизонтѣ корабль «Аргусъ». Одни взбираются на бочку и машутъ платками, стараясь обратить на себя вниманіе «Аргуса»; другіе ободряютъ страдающихъ, указывая на близкую надежду спасенія; у слабѣйшихъ нѣтъ силы даже надѣяться, и отчаяніе написано на ихъ лицахъ; иные, измученные до притупленія чувствъ, ждутъ неизбѣжной смерти. Плотъ заваленъ умирающими и мертвыми. Волны смываютъ трупы, зацѣпившіеся за доски. Ужасное состояніе изображено со всѣхъ сторонъ, и художникъ не смягчилъ ужаса ничѣмъ. Страшному содержанію картины соотвѣтствуетъ и живописная форма. Тяжелые свинцовые тоны своихъ фигуръ Жерико̀ изучалъ въ парижскихъ больницахъ: туда онъ ходилъ искать для себя моделей. Впечатлѣніе было произведено громадное. Казалось невѣроятною смѣлостью придать монументальный видъ простому, современному происшествію. Сторонники старой школы безповоротно осудили художника и, къ сожалѣнію, его ранняя смерть — онъ умеръ 33 лѣтъ отъ роду — не дала ему возможности обезоружить противниковъ другими, болѣе совершенными произведеніями и привлечь на свою сторону общественное мнѣніе; но на небольшой кружокъ юныхъ художниковъ его картина подѣйствовала вдохновляющимъ образомъ; среди романтиковъ онъ нашелъ пылкихъ послѣдователей себѣ.

Салонъ 1824 года доставилъ парижскимъ любителямъ искуства новый сюрпризъ. Другой ученикъ Герена, Эженъ *Делакруа* (1799—1863), выставилъ картину: «Данте и Виргилій въ кругу гнѣвныхъ (Адъ, VIII)». Флегіасъ перевозитъ поэтовъ въ лодкѣ чрезъ Стиксъ, въ которомъ гнѣвные наказуются за свои грѣхи. Съ удивительной правдивостью художникъ изобразилъ контрастъ между безкровнымъ, безтѣлеснымъ, невѣсовымъ Виргиліемъ и глубоко-потрясеннымъ Данте, который съ ужасомъ смотритъ, какъ разъяренные грѣшники стараются перевернуть лодку, грызутъ ее, цѣпляются за нее, въ безсильной злобѣ бросаются другъ на друга, терзаютъ одинъ другаго и погружаются снова въ тинистую, грязную воду. Выборъ сюжета озадачилъ общественное мнѣніе. Прежнее классическое образованіе не вѣдало о Данте, или, по крайней мѣрѣ, не подозрѣвало, чтобы его описанія могли вдохновить фантазію художника. Делакруа открылъ новый свѣтъ для французскаго искуства. Впервые встрѣтились въ картинѣ съ такимъ осмысленнымъ и сильнымъ колоритомъ; если отдѣльные тоны и были наложены въ напряженныхъ контрастахъ, то общее впечатлѣніе отъ этого не страдало, было гармонично, хотя, конечно, художникъ и не стремился къ смягченной и ласкающей гармоніи тоновъ: тэма взята изъ

адской жизни и изображается соотвѣтственными мрачными и рѣзкими тонами. Даже представители стараго направленія, напр. Гро, были невольно потрясены картиной; младшіе же современники Делакруа́ не находили достаточныхъ словъ для похвалы:



Данте и Виргилій въ кругу гнѣвныхъ, картина Э. Делакруа̀.

восторженнѣе всѣхъ былъ Тьеръ, начинавшій тогда свою славную дѣятельность въ качествѣ художественнаго критика и журналиста.

Съ лихорадочной страстностью продолжалъ Делакруа свою реформаторскую дѣятельность. Въ Салонѣ 1824 года, его «Хіосская рѣзня» — рѣзня живописи, по мнѣнію Гро,—представила сцену изъ греческой войны за независимость, поразительнымъ образомъ передавая убійство, грабежъ, насиліе и всѣ ужасы остервенѣлой борьбы .Въ послѣдующіе годы онъ написалъ: «Казнь дожа Марино Фальеро», «Сарданапалъ на кострѣ» и «Убіеніе люттихскаго епископа» (по описанію Вальтера Скотта, въ Квентинѣ Дорвардѣ) и т. п. Новоизобрѣтенная литографія сдѣлалась подспорьемъ неутомимой дѣятельности Делакруа. Онъ нарисовалъ на камнѣ рядъ сценъ изъ гетевскихъ Фауста и Геца и изъ Гамлета. Эти листы, составляющіе теперь величайшую рѣдкость, свидѣтельствують о широкой фантазіи художника и точно такъ же передаютъ исключительно живописное направленіе ея, какъ и его картины. Вообще, для этого ранняго періода французской живописи нашего вѣка, литографированные листы имѣютъ такую же важность, какую имѣла гравюра на мѣди для голландскаго искуства XVII столѣтія.

Кругъ идей живописцевъ замѣчательно измѣнился. Они обратились или къ непосредственной современности, служа выразителями стремленій либеральной партіи, или же заимствовали содержаніе картинъ у поэтовъ новой Европы, Данте, Шекспира, Гете, Байрона, Вальтера Скотта. Въ послѣднемъ они сошлись съ нѣмецкими романтиками, дѣйствуя въ тѣсномъ союзѣ съ поэзіей и съ сочувствіемъ относясь къ красотамъ поэзіи чужеземныхъ народовъ. Эмиграція и наполеоновскія войны сблизили Францію съ культурой ея сосѣдей; историческая наука возбудила интересъ къ прошлому другихъ странъ, особенно Англіи; Байронъ и другіе поэты представляли полное выраженіе страстныхъ и бурныхъ стремленій, которыми была преисполнена романтическая школа. Такимъ образомъ, всѣ обстоятельства складывались для того, чтобы расширить кругозоръ художниковъ за предѣлы національности и сообщить французской культурѣ тотъ привлекательный, общительный и общечеловѣческій характеръ, которымъ эпоха Реставраціи такъ выгодно отличается отъ предшествующаго и послѣдующаго времени.

Художественная обработка романтическихъ сюжетовъ получила, благодаря Делакруа, существенное измѣненіе. Делакруа прежде писалъ свои картины, а потомъ рисовалъ ихъ. Это кажется парадоксомъ, но было на самомъ дѣлѣ такъ. Опредѣливъ свою композицію въ самыхъ общихъ чертахъ, онъ начиналъ тотчасъ группировать тоны красокъ, въ одномъ мѣстѣ непосредственно сопоставляя дополняющія другъ друга краски (голубую съ оранжевой, зеленую съ красною и т. п.), усиливая дѣйствіе каждой изъ нихъ; въ другомъ—смягчая контрастъ разными степенями одного и того же тона (чисто-синяго съ сѣро-синимъ). Распредѣливъ краски гармонически въ большихъ массахъ, онъ приступалъ къ окончательной вырисовкѣ отдѣльныхъ подроб-

ностей. Вслѣдствіе этого, общее впечатлѣніе произведеній Делакруа—чисто-живописное: взоръ насыщается въ нихъ переливами и борьбой красокъ, выдержанной теплотой колорита и его гармоніей. При ближайшемъ изученіи картинъ Делакруа, конечно, оказывается, что, ради цвѣтовыхъ впечатлѣній, нерѣдко принесены въ жертву главныя линіи композиціи, что рисунокъ фигуръ часто жестокъ, ихъ движенія преувеличены и даже неестественны. Эти ошибки свидѣтельствуютъ будто бы о недостаточномъ знаніи рисунка. Дѣйствительно, рисунокъ нелегко давался художнику. Съ полной точностью владѣя краской, онъ достигалъ правильнаго рисунка путемъ многочисленныхъ, отчетливыхъ этюдовъ; но было бы грубой несправедливостью утверждать, что онъ выдвигалъ колоритные эффекты на первый планъ только для того, чтобы скрыть свой недостаточный рисунокъ. Кто знавалъ этого человѣка съ крупной и сильной головой на слабомъ тѣлѣ, съ нервной раздражительностью и лихорадочнымъ прилежаніемъ, кто читалъ его сочиненія (Делакруа дѣйствовалъ перомъ такъ же смѣло, какъ и кистью), кому, наконецъ, извѣстно, что онъ чувствовалъ себя хорошо только въ тропической температурѣ, тотъ былъ убѣжденъ, что его художественные пріемы были полнымъ выраженіемъ его индивидуальности.

Дѣятельность Делакруа привлекла ревностныхъ подражателей, и романтическое направленіе нашло поддержку и одобреніе въ художественно-образованныхъ кругахъ. Ари *Шефферъ* (1795—1858), голландецъ по происхожденію, воспитанный въ Парижѣ, выставилъ въ 1827 г. картину: «Суліотскія женщины», написанную подъ явнымъ вліяніемъ «Хіосской рѣзни» Делакруа. Впослѣдствіи онъ отдѣлился отъ первоначальной романтической школы, но сохранилъ на всю жизнь склонность къ заимствованію сюжетовъ изъ новоевропейскихъ поэтовъ (Гете, Данте и др.). Вообще не было, можетъ быть, ни одного живописца, котораго не коснулось бы увлеченіе романтизмомъ. Тѣмъ неменѣе, послѣдовательное проведеніе принциповъ романтизма многихъ пугало. Въ строгомъ смыслѣ слова, популярнымъ романтическое направленіе не было: лозунгъ его поборниковъ: искусство для искусства, былъ понятенъ далеко не всѣмъ. Публика прежде всего ищетъ въ картинѣ содержанія и съ недоумѣніемъ стоитъ передъ изображеніемъ, въ которомъ выражается исключительно только настроеніе художника и господствуетъ единственно живописная форма. Историческое направленіе также заботилось о тонкой индивидуальной выразительности, требовало непосредственной жизненности изображенія и гналось за колоритными эффектами, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, было уравновѣшеннѣе, спокойнѣе, соблюдало строже объективную правду, не упускало изъ вида важность содержанія и потому болѣе отвѣчало требованіямъ обширной публики.

Парижскіе Салоны двадцатыхъ годовъ дали значительное

количество картинъ, изображавшихъ событія французской исторіи. Живописцы съ преобладающимъ колористическимъ дарованіемъ, какъ Ричардъ-Парксъ Бонниигтонъ (1801—1828), англичанинъ, ученикъ Гро, замѣчательный пейзажистъ, старались избѣгать всего того, что можетъ нарушить тонко-проведенное живописное настроеніе и гармоническій строй красокъ, и преимущественно избирали спокойныя сцены. Другіе, напротивъ, выдвигали впередъ драматическую сторону событія и сосредоточивали свою силу на широкомъ и сильномъ разсказѣ историческаго происшествія. Уже въ то время общественное мнѣніе стало выставлять на первое мѣсто между историческими живописцами Поля-Ипполита *Делароша* (1797—1856). Самъ Деларошъ опредѣлилъ свои цѣли ясно и точно: «Почему живописецъ не можетъ состязаться съ историками? Почему онъ не долженъ, пользуясь своими средствами, поучать исторіей во всей ея правдѣ, достоинствѣ и поэзіи? Часто одна картина говоритъ больше, нежели десять томовъ, и я твердо убѣжденъ, что живопись призвана дѣйствовать на общественное мнѣніе въ той же степени, какъ и литература». Деларошъ сталъ являться въ Салонахъ съ 1822 г., но только Салонъ 1827 года поставилъ его въ первые ряды художниковъ. Двѣ картины его, съ фигурами въ натуральную величину, обратили на себя общее вниманіе. На одной было изображено убійство президента парламента Дуранти въ Тулузѣ, на другой—смерть королевы Елизаветы англійской. Изможденное лицо умирающей королевы, въ сопоставленіи съ окружающей пышностью, производитъ могущественный внѣшній эффектъ. Собственныя слова художника всего лучше объясняютъ направленіе, принятое имъ въ исторической живописи: онъ беретъ въ событіи «человѣческую сторону, изображаетъ ее съ драматической точки зрѣнія и притомъ такъ, какъ она представляется воображенію не съ величественной, а съ правдоподобнѣйшей стороны». Съ появленія Жерико прошло только десять лѣтъ. Артисты, проложившіе новый путь въ живописи, были юноши, и блестящая будущность лежала передъ ними открытою. Уже въ концѣ реставраціонной эпохи они одержали рѣшительную побѣду. О прежнихъ корифеяхъ, о Жерарѣ, Гро, Геренѣ, никто не помнилъ, а если и вспоминали, то развѣ съ пренебреженіемъ или насмѣшкой.

IX.

Искуство въ эпоху іюльской монархіи.

Съ гордостью и уваженіемъ взираетъ Франція на «людей тридцатыхъ годовъ»—на то поколѣніе, которое съ юношескимъ жаромъ выступило во имя либеральныхъ началъ и обновленія въ искуствѣ и литературѣ во время Реставраціи. Никогда высокоодаренная нація не проявлялась въ такомъ обиліи и разно-

образіи великихъ талантовъ на всѣхъ поприщахъ культурной жизни, какъ въ царствованіи Людовика-Филиппа. Новое правительство возникло вслѣдствіе потребности искренняго примиренія началъ свободы, глубоко посѣянныхъ революціей 1789 года, съ преданіями старой монархической Франціи; оно встрѣчено было съ величайшимъ сочувствіемъ всею передовой Франціей и нашло себѣ ревностныхъ и блестящихъ сотрудниковъ въ цвѣтѣ тогдашней Франціи. Исполненіе этой великой задачи оказалось, однако, не по силамъ ловкому, хитрому, но ограниченному королю. Не обладая правительственнымъ геніемъ, не будучи первымъ человѣкомъ своего времени, какъ подобало бы основателю новой династіи, Людовикъ-Филиппъ, въ теченіе своего 18-ти лѣтняго царствованія, старался исключительно подчинить лучшій цвѣтъ французскаго народа служенію династическимъ цѣлямъ и тѣмъ только обострялъ демократическое движеніе народа, не умѣя стать во главѣ его. Политическій союзъ монархіи съ поколѣніемъ тридцатыхъ годовъ, установившій новое правительство, разрушался. Борцы, единодушно дѣйствовавшіе во времена Реставраціи, сокрушивъ общаго врага, распались на отдѣльныя группы. Многіе перешли въ ряды недовольныхъ. Однако, утративъ прежнее стройное единство, эти люди остались во главѣ культурной жизни. Къ поколѣнію 30-хъ годовъ принадлежатъ лучшіе люди Франціи нашего столѣтія, лучшіе государственные дѣятели, историки, ораторы, поэты и художники, совершившіе переворотъ въ живописи въ предшедшее десятилѣтіе, каковы Делакруа, Ари Шефферъ и Деларошъ, къ которымъ присоединились еще Орасъ Вернѐ, Деканъ, Энгръ и др.

Іюльская революція была эпохой господства романтическихъ началъ. Борьба съ классицизмомъ окончилась полнымъ торжествомъ надъ нимъ, а, съ тѣмъ вмѣстѣ, началось спокойное развитіе побѣдоноснаго направленія. Но, въ скоромъ времени, внутри романтической школы почувствовались новыя вѣянія, предвѣщавшія существенную перемѣну въ художественномъ міросозерцаніи и во всей художественной дѣятельности. Прежде всего значительно расширился кругъ художественныхъ задачъ и представленій. Завоеваніе Алжира имѣло огромное значеніе для искуства, открывъ передъ нимъ цѣлый оригинальный міръ восточной жизни. Колористы нашли тамъ готовую естественную сцену для своихъ блистающихъ красками картинъ, массу задачъ, сподручныхъ только ихъ искуству. Библейскія событія представились въ иномъ освѣщеніи. До сихъ поръ патріархи появлялись въ классической одеждѣ; теперь имъ стали придавать черты и видъ арабскихъ шейховъ, причемъ думали, что, такимъ образомъ, приближаются къ исторической правдѣ. Вторымъ важнымъ событіемъ въ развитіи французскаго искуства было призваніе лучшихъ художниковъ къ монументальнымъ трудамъ. Людовикъ-Филиппъ любилъ искуство такъ же, какъ и современные ему Императоръ Николай и короли прусскій и баварскій. Въ постройкахъ его времени

преобладало прежнее классическое направленіе, мало затронутое романтизмомъ. Для украшенія ихъ требовалась живопись. Перейдя отъ станковыхъ картинъ къ монументальной живописи, художники должны были согласоваться съ архитектурными условіями, подчинить имъ свою композицію и невольно измѣнить свой стиль. Здѣсь уже нельзя было оставить за краской значеніе важнѣйшаго средства для достиженія художественныхъ цѣлей. Здѣсь невозможно было отодвинуть на второй планъ красоту линій, строгую обдуманность группировки и симметричность расположенія: онѣ выступали на первое мѣсто. Въ тѣсной связи съ возрожденіемъ монументальной живописи стоитъ возвращеніе къ христіанскимъ сюжетамъ. Между зданіями, украшаемыми живописью, было много церквей. И не одна только эта матеріальная причина обусловила возрожденіе религіознаго искуства. Протестъ противъ классицизма былъ въ то же время протестомъ противъ раціонализма и отрицательнаго направленія XVIII вѣка. Во время реставраціи и при Людовикѣ-Филиппѣ, церковь постепенно и съ успѣхомъ работала надъ возстановленіемъ своего вліянія въ обществѣ и народѣ, опираясь приэтомъ на потребность въ вѣрѣ и на стремленіе къ ней, пробужденныя въ литературѣ романтиками, которые, по принципу правды, не могли не видѣть ихъ въ жизни и не могли не оцѣнить великаго художественнаго значенія церкви въ прошломъ, съ такой любовью ими изучавшемся.

Личная судьба и настроеніе отдѣльныхъ художниковъ еще болѣе способствовали воспріятію религіозныхъ элементовъ въ искуство. Но церковное направленіе выразилось во французской живописи совершенно иначе, чѣмъ въ Германіи и, надо сказать, несравненно искреннѣе. Твердо-поставленный принципъ правды въ искуствѣ охранилъ французскую живопись отъ археологическихъ увлеченій, безусловно осуждавшихъ несомнѣнный прогрессъ новой живописи и столь вредившихъ тогдашней нѣмецкой живописи. Французскій живописецъ прежде всего заботился о художественныхъ элементахъ изображенія. Одухотвореніе матеріи и религіозное чувство не исключали у него изученія натуры. Не ограничиваясь узко-опредѣленными рамками преданія, онъ вноситъ въ изображеніе личный поэтическій элементъ. Лучшимъ примѣромъ служатъ произведенія Ари Шеффера. Съ середины тридцатыхъ годовъ, этотъ художникъ все болѣе и болѣе отдавался религіозному искуству. Его «Христосъ Утѣшитель» (1837) показываетъ намъ Спасителя, призывающаго къ себѣ страждующее человѣчество, представителями котораго являются греки, негры, поляки, рабъ, самоубійцы, покинутые любовники, матери, потерявшія дѣтей; только поэтъ (Торквато Тассо) не обращается къ Спасителю, но не отъ гордости, а оттого, что высшее образованіе чувствуетъ себя недостойнымъ приблизиться къ Богу и не смѣетъ съ простотой вѣры обратиться къ нему. Въ такомъ же смыслѣ исполненъ его «Хри-

стосъ Воздаятель», отдѣляющій тирановъ, ростовщиковъ, обманщиковъ и т. п. отъ милосердныхъ, добродѣтельныхъ и кроткихъ. Знаменитѣйшая изъ картинъ Ари Шеффера: «Св. Августинъ и Моника», вводитъ насъ въ міръ тихаго экстаза. Содержаніе заимствовано изъ исповѣди блаженнаго Августина, одной изъ



Христосъ Утѣшитель, картина Ари Шеффера.

лучшихъ книгъ въ свѣтѣ. Испытанный превратностями жизни, разочарованный въ языческой премудрости и въ шаткихъ измышленіяхъ христіанскихъ сектантовъ, Августинъ уже склонялся къ ученію истинной церкви, о чемъ всегда горячо молилась его

мать, Моника». Самъ Августинъ разсказываетъ намъ событіе, изображенное на картинѣ: «Приближался день, въ который она должна была оставить жизнь: Ты зналъ его, о Господи, но намъ это было неизвѣстно. Случилось по Твоей неисповѣдимой волѣ, какъ я полагаю, что она была со мною одна у окна, откуда былъ виденъ садъ того дома, гдѣ мы остановились, и за нимъ устье Тибра, чтобы мы могли, вдали отъ толпы, утомленные длиннымъ путешествіемъ, собраться съ силами для морскаго плаванія. И такъ, мы были одни, тихо бесѣдуя и забывая прошлое ради грядущаго; мы общими силами старались постичь, какова должна быть, у Тебя, о Боже мой, для святыхъ та вѣчная жизнь, которой не видѣло око, не слышало ухо, и которую не можетъ постигнуть сердце человѣческое. Уста нашихъ сердецъ раскрывались, жаждая вкусить свыше отъ воды небеснаго источника Твоего—того источника жизни, что въ Тебѣ, дабы, напоенные сими водами, мы могли, по мѣрѣ силъ нашего духа, уразумѣть столь великій предметъ». Стремленію воплотить въ образѣ Христа идеалъ чистѣйшей человѣческой кротости посвящены послѣднія произведенія Ари Шеффера: «Искушеніе въ пустынѣ», «Се человѣкъ» и пр., и никто доселѣ не превзошелъ французскаго артиста-христіанина въ разрѣшеніи высокой задачи. Глубокимъ религіознымъ чувствомъ проникнуты всѣ эти картины, хотя церковнаго характера онѣ и не имѣютъ.

Такимъ же отсутствіемъ церковной традиціонности отличаются библейскія картины, созданныя Деларошемъ и Делакруа въ послѣдніе годы ихъ жизни. Правленіе Людовика-Филиппа было эпохой лучшей дѣятельности названныхъ двухъ художниковъ. Делакруа одинъ изъ первыхъ воспользовался Алжиромъ для художественныхъ цѣлей. Въ 1831 г. онъ посѣтилъ, въ составѣ французскаго посольства, дворъ марокскаго султана. Страна и люди вдохновили его. Здѣсь онъ нашелъ въ природѣ оправданіе своимъ художественнымъ принципамъ. Результаты своихъ изученій онъ представилъ въ картинѣ: «Алжирскія женщины у себя дома» (1837). Въ этомъ произведеніи онъ далъ самое наглядное выраженіе своей живописной техники. Содержаніе, само по себѣ, ничтожно: три одалиски сидятъ на подушкахъ съ кальянами въ рукахъ; негритянка, видимая назади, выходитъ изъ комнаты; все это залито потокомъ свѣта и красокъ. Стѣнная маіолика, мозаичный полъ, сверкающія шелковыя занавѣси, вообще блестящая утварь, дали художнику разнообразнѣйшія и сильныя мѣстныя краски, которыя онъ съумѣлъ, по своей системѣ, превосходно привести въ гармонію, усиливая и соединяя тоны. Незначительная сцена, благодаря волшебной силѣ красокъ, развивается предъ нашими глазами въ типическій образчикъ восточной культуры. За «Алжирскими женщинами» слѣдовали: «Еврейская свадьба въ Марокко», «Изступленные въ Тангерѣ» и пр. Съ тѣхъ поръ восточные сюжеты получили право гражданства во французской живописи.

Еще ранѣе, чѣмъ Делакруа, познакомилъ Францію съ Востокомъ Александръ-Габріель *Деканъ* (1803 — 1860). Съ необыкновенной правдивостью онъ схватываетъ оригинальные восточные типы, передавая, вмѣстѣ съ тѣмъ, удивительные эффекты свѣта и краски подъ пылающимъ солнцемъ. Въ 1831 году онъ выставилъ свою первую и, быть можетъ, лучшую восточную картину: «Ночной патруль», за которой слѣдовало много другихъ, нерѣдко забавныхъ по своему юмору. Деканъ извѣстенъ, какъ *анималистъ*, картинами изъ жизни животныхъ. Неоднократно онъ пробовалъ свои силы въ исторической живописи. Въ 1834 году онъ выставилъ «Пораженіе кимвровъ Маріемъ при Aquae Sextiae» —картину чрезвычайно сильную, но въ которой главное впечатлѣніе принадлежитъ мрачному, пустынному пейзажу, не имѣющему, повидимому, предѣловъ, тогда какъ безчисленныя толпы сражающихся нисходятъ до роли стаффажа. Точно также пейзажъ составляетъ главную красоту въ его библейскихъ картинахъ. Въ циклѣ его композицій изъ жизни Самсона, сцены переносятся въ современную восточную жизнь и интересны по воспроизведенію пейзажа и архитектурныхъ деталей.

Деканъ и Делакруа пользовались Востокомъ лишь какъ матеріаломъ, не заботясь о простомъ, реальномъ изображеніи восточной жизни. Такимъ изученіемъ Востока безъ всякой прикрасы занялась особая группа французскихъ живописцевъ. Во главѣ ихъ стоитъ Просперъ *Марилья* (1811 — 1847), разрабатывавшій съ особенной любовью и успѣхомъ египетскій пейзажъ. Изъ художниковъ младшаго поколѣнія, на этомъ поприщѣ заслужили извѣстность *Бида*, прославившійся превосходными иллюстраціями — хотя и съ преувеличеннымъ жанровымъ характеромъ—книгъ Ветхаго и Новаго Завѣта, и Эженъ *Фромантенъ*, изучившій сѣверную Африку и замѣчательный, какъ писатель.

Востокъ былъ для Делакруа одною изъ художественныхъ тэмъ, въ которой его творчество имѣло благопріятную почву для широкаго развитія. Съ необыкновенной гибкостью, талантъ его перешелъ къ тэмамъ инаго характера и содержанія. За восточными картинами слѣдовали монументальныя работы въ Бурбонскомъ дворцѣ, гдѣ помѣщается Палата депутатовъ. На потолкѣ одной изъ залъ онъ написалъ аллегорическія фигуры Справедливости, Войны, Земледѣлія и Промышленности; ниже, значеніе ихъ объясняется сценами изъ дѣйствительной жизни (Сборъ винограда, Бѣгство женщинъ отъ воиновъ и т. п.). По свойству своего таланта, Делакруа далекъ отъ формальнаго идеализма; но въ этихъ композиціяхъ онъ настолько сдержанъ въ выраженіи и движеніи фигуръ, настолько возвышенъ и спокоенъ въ расположеніи группъ, не жертвуя ни жизненностью образовъ, ни глубокой силою красокъ, что достигаетъ такого впечатлѣнія, которому можетъ позавидовать любой изъ идеалистовъ. Много лѣтъ спустя, онъ украсилъ библіотеку Бурбонскаго дворца об-

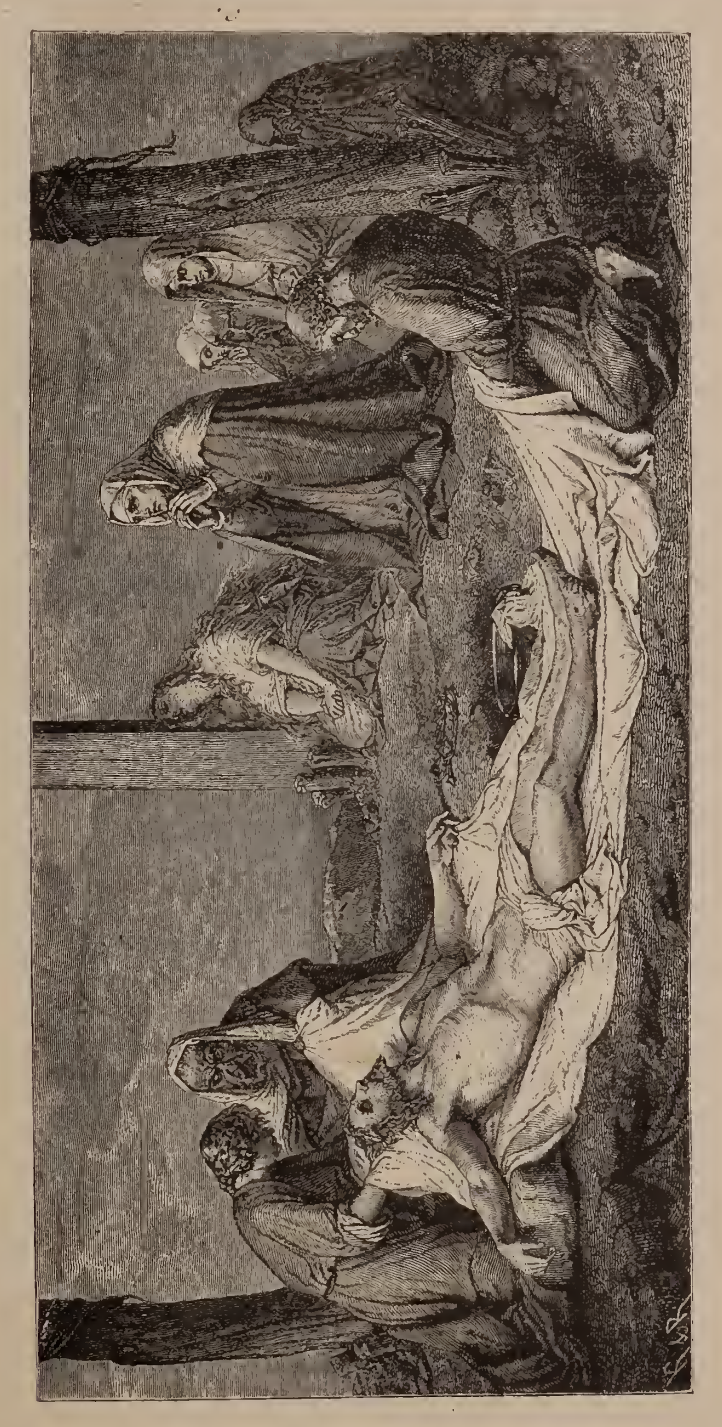
ширной серіей картинъ. Пять куполовъ и двѣ полукруглыя стѣны были предоставлены ему для изображенія развитія цивилизаціи въ библейское и классическое время, т. е. для олицетворенія философіи исторіи. Человѣческое просвѣщеніе онъ разлагаетъ на пять отдѣловъ: законодательство, богословіе, естествознаніе, философію и поэзію, и воплощаетъ дѣятельность ихъ въ рядѣ сценъ, заимствованныхъ изъ античной жизни и Библіи. Богословіе выражается у него въ «Грѣхопаденіи», «Вавилонскомъ плѣнѣ» и «Усѣкновеніи главы Іоанна Предтечи». Неудобства пространствъ мѣшаютъ наслаждаться этими картинами, исполненными, впрочемъ, очень неровно. Другія монументальныя произведенія Делакруа находятся въ библіотечной залѣ Люксанбургскаго дворца (Данте и Виргилій привѣтствуютъ въ Элизіумѣ поэтовъ и героевъ древности), въ Аполлоновой галереѣ Лувра и въ парадной залѣ Городской Ратуши, разрушенной во время Коммуны, въ 1871 году. Делакруа, въ послѣдніе годы своей жизни, занимался и религіозной живописью. Онъ принялъ заказъ украсить одну изъ капеллъ церкви св. Сульпиція стѣнной живописью на восковыхъ краскахъ. Въ сводѣ онъ написалъ «Паденіе Люцифера», на боковыхъ стѣнахъ «Изгнаніе Иліодора изъ храма» и «Единоборство Іакова съ ангеломъ». Содержаніе картинъ требовало сценъ упорной борьбы, движенія, напряженія, и тѣмъ самымъ привлекало къ себѣ художника, прежняя необузданная натура котораго и любовь къ бурному, стремительному движенію находили себѣ въ этихъ картинахъ полное удовлетвореніе, хотя, можетъ быть, монументальныя условія работы и требовали большей сдержанности. Всего удивительнѣе представляется здѣсь избытокъ движенія и чувственная сила колорита, напоминающія Тинторетто и позднѣйшихъ венеціанцевъ, въ плафонной живописи и въ исторіи Иліодора. Въ «Единоборствѣ Іакова» фигуры уступаютъ могучимъ формамъ пустыннаго пейзажа и кажутся стаффажемъ. Несравненно сильнѣйшее впечатлѣніе получается отъ станковыхъ маслянныхъ картинъ Делакруа. «Положеніе во гробъ» (алтарная икона въ парижской церкви Сенъ-Дени) поражаетъ выразительностью разнообразной скорби дѣйствующихъ лицъ и прочувствованной поэзіей пейзажа. Свинцовое небо, холодный вечерній вѣтеръ, бурно развѣвающій одежду, блѣдный отблескъ заката на пустынныхъ горахъ,—все способствуетъ настроенію невыразимой печали и вызываетъ полнѣйшее сочувствіе въ зрителѣ.

При жизни своей, Делакруа былъ понятъ и достойно оцѣненъ только тѣснымъ кругомъ знатоковъ искуства. Нелюдимый, угрюмый и болѣзненно-впечатлительный художникъ избѣгалъ обращать на себя вниманіе. Всецѣло преданный искуству, онъ жилъ въ полномъ уединеніи. Только послѣ смерти его, при обзорѣ его дѣятельности во всей ея совокупности, выяснилось великое значеніе его творчества для французскаго искуства. При всѣхъ своихъ недостаткахъ, Делакруа явился наиболѣе самобытнымъ,

смѣлымъ и творчески-богатымъ между всѣми мастерами современной французской школы.

Иная участь досталась Деларошу. При жизни его окружала толпа завистниковъ и восторженныхъ поклонниковъ; по смерти, критика отнеслась къ нему строго, несправедливо, и значительно сократила его славу. Историческая живопись, самымъ блестящимъ представителемъ которой былъ Деларошъ во всей Европѣ, утратила свою прежнюю притягательную силу, вмѣстѣ съ исторической поэзіей. Публика стала равнодушной къ прошедшему, если оно не интересно чѣмъ-нибудь новымъ, невиданнымъ и чуждымъ нашей современной жизни, или если оно не поражаетъ особенными живописными эффектами. Фантазія поглощена исключительно злобами дня. Отъ изображеній современной жизни требуется прежде всего строжайшій реализмъ. Реализмъ, до мелочей проведенная вѣрность въ изображеніи внѣшняго проявленія, составляетъ основное требованіе и отъ исторической живописи. Историческая сцена должна отражать непосредственно изображаемое событіе и тогда только находитъ одобреніе себѣ въ современной публикѣ. Крайне рѣдко представляется возможность проникнуть въ характеръ исторической личности, пережить вмѣстѣ съ нею ея судьбу и прослѣдить, какъ отражаются въ ней великія историческія событія. При равнодушіи публики къ исторической живописи, Деларошъ, конечно, долженъ пострадать въ художественной оцѣнкѣ. Ему тотчасъ поставятъ въ вину преобладающій мутный тонъ красокъ, хотя это обусловливается и глубоко-серіозными сюжетами, и меланхолической натурой артиста, и нерѣдко неувѣренностью въ рисункѣ, особливо въ обнаженныхъ частяхъ тѣла. Деларошу не удавалась иногда и непосредственная жизненность въ сочиненіи отдѣльныхъ фигуръ. Этотъ недостатокъ зависѣлъ отъ усиленно-тщательной выработки композиціи. За первымъ наброскомъ слѣдовалъ обыкновенно акварельный эскизъ; потомъ, при помощи восковыхъ фигуръ, изучалась группировка и распредѣленіе свѣта и тѣни, затѣмъ начиналась тщательная разработка каждаго образа, въ выраженіи, позѣ, костюмахъ, и только послѣ этого художникъ приступалъ къ живописи на полотнѣ. Во всякомъ случаѣ, обширная дѣятельность Делароша во время іюльской монархіи представляется въ высшей степени замѣчательною. Произведенія его важны не только потому, что они служатъ памятниками извѣстнаго культурнаго направленія, но и потому, что, сами по себѣ, являются высокими созданіями искуства по силѣ общаго настроенія, по психологической правдѣ и по высокой, присущей имъ, поэтичности. Въ каждомъ изъ нихъ сказывается благородная, серіозная личность художника, его тонко-чувствительная натура, глубокомысленный и возвышенный духъ. Сравнивая его съ многочисленными историческими живописцами, современными ему и послѣдующими, проходя по Версальской галереѣ, основанной Людовикомъ-Филиппомъ, стѣны которой увѣшаны сотнями картинъ

увѣковѣчивающихъ великія дѣянія государей и народа, начинаешь понимать, какъ справедливо занимаетъ Деларошъ первое мѣсто среди многочисленной группы историческихъ живопис-



Христосъ, снятый со креста, картина Поля Делароша.

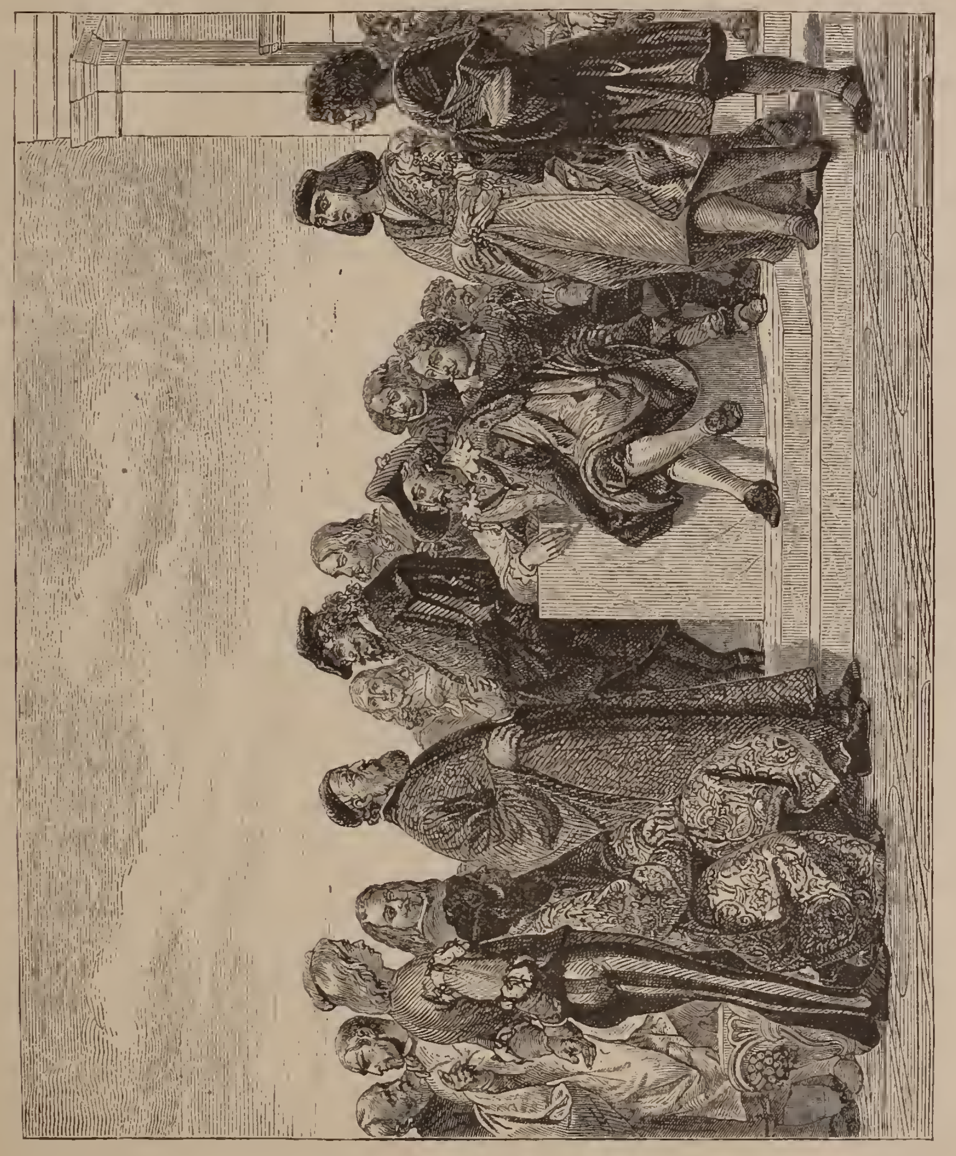
цевъ. Въ средѣ ихъ были личности съ крупнымъ талантомъ, оставившія не одно выдающееся произведеніе, внесшія цѣнныя вклады въ галерею французской живописи. Таковы были

Роберъ *Флери* (род. 1797 г.), извѣстный превосходной картиной: «Состязаніе гугенотовъ и католиковъ въ Пуасси», и своей первой работой (1823 г.): «Варѳоломеевская ночь», Эженъ *Деверіа* (1805—1865 г.), Шарль *Штейбенъ* (1788—1856 г.), нѣкоторыя работы котораго принадлежатъ Россіи, и Леонъ *Куанье* (1794—1880 г.). Всѣхъ этихъ художниковъ превосходитъ Деларошъ не только количествомъ своихъ произведеній и популярностью ихъ—въ чемъ онъ немало обязанъ прекраснымъ граверамъ, воспроизводящимъ его картины,—но и, главнымъ образомъ, богатствомъ мыслей и глубокой, цѣльной правдивостью разсказа. Онъ никогда не заблуждается въ выборѣ тэмъ. Только тѣ событія и дѣянія заимствуетъ онъ изъ исторіи, которыми затрогиваются самые общіе интересы образованнаго общества, и въ нихъ сосредоточиваетъ все вниманіе на то, что раздвигаетъ кругозоръ мыслящей души, что наиболѣе способно вызвать наше сочувствіе, а именно моментъ, предшествующій или слѣдующій за катастрофой, дающій возможность выразить разнообразное душевное настроеніе дѣйствующихъ лицъ.

Историческія картины Делароша блистали въ каждомъ Салонѣ въ первые годы послѣ іюльской революціи. Одна за другой слѣдовали: «Смерть Мазарини», «Кромвель у гроба Карла I-го» (повтореніе въ Кушелевской галереѣ нашей Академіи художествъ), «Дѣти Эдуарда IV», пугливо прижимающіеся другъ къ другу, прислушиваясь со страхомъ, нейдутъ ли убійцы, тогда какъ комнатная собачка съ тѣмъ же подозрѣніемъ насторожилась у дверей, «Казнь Іоанны Грей», «Графъ Стаффордъ, на пути къ плахѣ получающій благословленіе архіепископа Лода», и «Смерть герцога Гиза». Послѣдняя картина составляетъ chef d'oeuvre Делароша. Великій герцогъ вселяетъ ужасъ въ своихъ враговъ. Картина распадается на двѣ части: правая—пуста; одинъ трупъ, распростертый на скомканномъ коврѣ, занимаетъ ее; на противоположной сторонѣ столпились убійцы, миньоны короля, у двери, въ которую, точно крадучись, пролѣзаетъ дряхлая фигура Генриха III и съ довольной улыбкой выслушиваетъ убійцъ; но ни король, ни убійцы не смѣютъ не только подойдти къ трупу, но даже и взглянуть на него. Картина замѣчательна и по силѣ красокъ. Эффектнымъ обособленіемъ павшаго героя отъ его убійцъ впослѣдствіи воспользовался съ великимъ успѣхомъ Жеромъ, въ своихъ картинахъ: «Смерть Цезаря» и «Смерть Нея».

Въ 1831 году, Деларошъ былъ призванъ къ иной дѣятельности. Онъ началъ большую стѣнную картину на полукруглой стѣнѣ (hémicycle) актовой залы парижской Школы изящныхъ искуствъ. На заднемъ планѣ—изящный іоническій храмъ, въ средней абсидѣ котораго возсѣдаютъ, какъ-бы руководя ежегодной раздачей наградъ, Иктинъ, Апеллесъ и Фидій. Предъ ними группируются аллегорическіе представительницы четырехъ эпохъ искуства: Греція, Римъ, Средніе Вѣка и Возрожденіе. Совсѣмъ впереди, колѣнопреклоненный геній искуства поднимаетъ съ земли вѣнки для тѣхъ,

кого награжаютъ. По сторонамъ средней группы, въ качествѣ свидѣтелей торжества, расположены въ живописныхъ и живыхъ группахъ знаменитые художники прошлыхъ временъ, до XVII вѣка: налѣво—скульпторы и колористы, направо—зодчіе и живописцы, знаменитые глубокими замыслами и идеальнымъ стилемъ. Между дѣйствующими лицами происходитъ спокойная и важная бесѣда въ



Часть «Полукружія» въ парижской Школѣ изящныхъ искусствъ, живопись Поля Делароша.

нѣсколькихъ мѣстахъ, сообразно чему всѣ распредѣлены въ свободныхъ и естественныхъ группахъ и позахъ. Такая композиція устраняетъ изъ аллегоріи мелочность и натянутость и придаетъ картинѣ такое единство, какое трудно было ожидать отъ смѣшенія историческаго съ аллегорическимъ. Живописный эффектъ достигается роскошными разноцвѣтными одеждами толпы ху-

дожниковъ; особенно прекрасно удалось распредѣленіе свѣта и тѣней, которое показано такъ, какъ будто бы всѣ фигуры получаютъ освѣщеніе изъ купола залы.

Въ послѣдніе годы своей жизни, вслѣдствіе глубокихъ личныхъ потрясеній и смерти обожаемой жены, Деларошъ обратился къ религіозной живописи. Жгучее чувство горя онъ пытался усмирить и облегчить изображеніемъ Христовыхъ страданій, за которое принялся безъ посторонняго требованія, по внутреннему влеченію. Серія относящихся сюда небольшихъ картинъ не только представляетъ превосходную работу среди произведеній Делароша, но и, по силѣ внутренней страстной жизни, вложенной въ нихъ, едва ли имѣетъ себѣ равное среди произведеній новѣйшаго искуства и весьма немногое въ созданіяхъ прежнихъ эпохъ. До сихъ поръ гравюры съ этихъ композицій имѣютъ широкое распространеніе. Въ этомъ же родѣ написана его «Юная Мученица» (1855 г.), которую онъ задумалъ во время тяжкой болѣзни и считалъ «самой печальной и самой святой» изъ всѣхъ своихъ композицій. Картина была пріобрѣтена вел. кн. Еленой Павловной и находится нынѣ въ Петербургѣ, въ Михайловскомъ дворцѣ. Юная христіанка, со связанными руками и ногами, брошена въ Тибръ: въ мутныхъ волнахъ рѣки плыветъ ея трупъ, за которымъ, идя по берегу, со страхомъ слѣдятъ два христіанина; солнце уже закатилось, слабо освѣщая красноватыми лучами пустынную окрестность; но тѣло святой и вода около нея озарены небесной славой. Въ слѣдующемъ году Деларошъ скончался. Но и въ послѣдніе годы жизни онъ не покидалъ исторической живописи. Живо чувствуя настроеніе эпохи и направленіе общественной жизни, онъ понялъ, что интересъ къ старой исторіи смѣнился сочувствіемъ къ событіямъ французской революціи, легенда о которой успѣла уже войти въ общественное сознаніе и не была еще такъ сильно подорвана возстановленіемъ исторической истины, какъ мы это видимъ въ солиднѣйшихъ историческихъ трудахъ французскихъ и нѣмецкихъ историковъ нашего времени. Деларошъ послѣдовалъ за общественнымъ движеніемъ, освоился съ наполеоновской эпопеей и наполнилъ свою фантазію образами революціонной эпохи Но, вступивъ въ міръ новыхъ сюжетовъ, онъ остался вѣренъ своему серіозному и возвышенному характеру и попрежнему стремится къ передачѣ чистой правды и дѣйствительнаго возстановленія настроеній и историческихъ характеровъ. Въ противоположность романтикамъ, которые понимали только смѣлую борьбу и положительныя страсти, онъ сталъ на сторону побѣжденныхъ и изображалъ ихъ самоотверженность, терпѣніе и покорность жестокой участи. Замѣчательно, что, изъ наполеоновскихъ картинъ, ему наиболѣе удалось изображеніе императора, получающаго въ Фонтенебло извѣстіе о вступленіи союзниковъ въ Парижъ. Писать грязные сапоги мы научились съ тѣхъ поръ гораздо лучше, но неизгладимое впечатлѣніе оставляетъ этотъ образъ че-

ловѣка, безсильно опустившагося на стулъ, въ страшномъ сознаніи, что жизнь разбита навсегда, и дѣло всей жизни разрушено. Въ картинахъ изъ исторіи Революціи, симпатія художника принадлежитъ жертвамъ, а не героямъ: онъ рисуетъ величавую и скорбную Марію-Антуанету, съ царскимъ величіемъ оставляющую залу суда, гдѣ ей только-что прочитанъ смертный приговоръ; онъ показываетъ намъ жирондистовъ въ день казни, послѣ ночи, когда Верньо посвятилъ свое геніальное краснорѣчіе доказательству безсмертія души, когда всѣ они, на порогѣ смерти, клянутся въ вѣрности свободѣ, и картина, не взирая на недостатки въ группировкѣ, влечетъ къ себѣ правдивостью общаго настроенія и прекраснымъ распредѣленіемъ свѣта и красокъ.

Делакруа пользовался полнымъ сочувствіемъ лишь въ тѣсномъ кругѣ знатоковъ. Образованное общество понимало и высоко уважало Делароша. Если бы, однако, вопросъ о первенствѣ дано было рѣшить народному суду, то пальма первенства была бы отдана, несомнѣнно, Орасу *Верне* (1798—1863 г.). Въ нашемъ столѣтіи не было у французовъ болѣе любимаго и популярнаго живописца, чѣмъ этотъ художникъ, ибо никто въ такой степени не удовлетворялъ своими картинами любви и жаждѣ военной славы, глубоко-присущей французскому народу, и именно въ то время, когда мирное царствованіе Людовика-Филиппа такъ мало давало такой пищи, когда забыты и изглажены были тяжелыя испытанія эпохи революціи и Наполеона, а въ памяти воскресали только легенды о громкой славѣ побѣдъ, о первенствующей роли Франціи въ Европѣ—роли, которую Людовикъ-Филиппъ возстановить былъ не въ силахъ. Художественное изображеніе событій въ картинахъ Ораса Верне прекрасно соотвѣтствовало элементарному эстетическому чувству, которое довольствуется широкимъ письмомъ, бойкимъ натурализмомъ и оживленностью изображенія. На всей личности этого художника лежалъ сильный отпечатокъ французскаго народнаго типа. Чтобы понять его картины и наслаждаться ими, не требовалось ни поднятія, ни напряженія духа, не нужно было вникать въ иной духовный міръ. Онѣ не выходили изъ обиходныхъ воззрѣній и симпатій, но придавали имъ блескъ и важность. Верне не замыкался въ изображенія солдатской жизни и военныхъ подвиговъ. Долгое пребываніе въ Римѣ (1828 — 1833 г.) внушило ему много картинъ изъ прошлой и настоящей италіанской жизни. Онъ написалъ замѣчательную картину: «Рафаель и Микеланджело въ ватиканскомъ дворцѣ», «Процессію папы», «Схватку папскихъ драгунъ съ разбойниками», «Исповѣдь бандита» и т. п. Путешествіе на Востокъ (1839 г.) вызвало въ немъ библейскія воспоминанія и внушило ему мысль изобразить ветхозавѣтныя событія въ арабской обстановкѣ. Въ спискѣ его произведеній числится много потретовъ и историческихъ картинъ, но истиннымъ его призваніемъ была все-таки батальная живопись. Рожденный двѣ недѣли спустя по взятіи Бастиліи, Верне былъ истинный сынъ

революціоннаго времени и наполеоновской эпохи. Живопись была наслѣдственнымъ занятіемъ въ его семействѣ. Духъ эпохи и личный темпераментъ служили немаловажными стимулами къ направленію его фантазіи на военные сюжеты. Будучи четырнадцати лѣтъ, онъ уже сталъ подъ ружье, хотя всего на нѣсколько дней. Съ юныхъ лѣтъ упражняя руку и глазъ, онъ пріобрѣлъ удивительный навыкъ схватывать явленія окружающей жизни точными штрихами и вѣрными тонами, и рано достигъ до полной художественной зрѣлости. Уже въ 1812 году онъ обратилъ на себя вниманіе батальной картиной. Въ годы реставраціи, можетъ быть и ненамѣренно, онъ служилъ кистью политическому движенію: героемъ его картинъ былъ наполеоновскій солдатъ, боготворимый общественнымъ мнѣніемъ и бывшій въ сильномъ подозрѣніи у правительства. Гораздо сильнѣе, нежели его крупныя боевыя картины, нравились публикѣ простыя бытовыя сцены солдатской жизни, повѣствовавшія о судьбѣ отдѣльныхъ личностей, о товариществѣ съ конемъ, съ полковой собакой и т. п., тѣмъ болѣе, что онѣ напоминали также о неблагодарности Бурбоновъ къ великой арміи. Верне пользовался литографіей для распространенія своихъ композицій, подобно многимъ художникамъ, какъ напримѣръ Раффе, который съ большимъ остроуміемъ разрабатывалъ французскій солдатскій бытъ. Правительство недовольнымъ окомъ смотрѣло и на тѣ картины Верне, въ которыхъ прославлялись разныя событія изъ жизни герцога Орлеанскаго. Верне былъ оффиціально придворнымъ художникомъ герцога и, по вступленіи его на престолъ, былъ буквально заваленъ заказами, справиться съ которыми могъ только благодаря изумительной быстротѣ своей работы. Въ версальномъ музеѣ, Верне господствуетъ. Война въ Алжирѣ представила его воображенію новые предметы и дала ему возможность ввести въ картины необыкновенно-живописные виды африканской природы и черты восточной жизни. Наибольшее впечатлѣніе произвела въ 1845 году, его картина: «Взятіе Смалы», лагеря Абдель-Кадера, уже и по своимъ гигантскимъ размѣрамъ (21 метръ въ длину и 5 метровъ въ высоту); но, въ художественномъ отношеніи, стоятъ выше картины, посвященныя дѣйствіямъ подъ Константиною, въ 1835 г.: осада города, наступленіе штурмовыхъ колоннъ и взятіе городскихъ воротъ. Здѣсь нѣтъ, какъ въ Смалѣ, многочисленныхъ отдѣльныхъ группъ, только внѣшнимъ образомъ соединенныхъ посторонними вставками, въ родѣ гаремныхъ женщинъ, негровъ и т. п.; напротивъ того, композиція отличается здѣсь наибольшей цѣльностью и силой, къ какой только Верне былъ способенъ. Технику битвы—какъ идутъ войска въ бой, какъ двигаются въ битвѣ, разныя измѣненія боя — Верне понималъ, какъ никто, и съ такой же точностью онъ схватывалъ отдѣльные солдатскіе типы. Съ необыкновенной тщательностью и точностью онъ изучилъ всѣ подробности обмундировки и аммуниціи и этимъ, между прочимъ, заслужилъ самое милостивое вниманіе Императора-

тора Николая I, заказавшаго ему большую картину «Штурмъ Воли, въ 1831 году». Вообще его картины производятъ ошеломляющее первое впечатлѣніе. Невозможно не удивиться необыкновенной ясности представленія и колоссальной памяти художника, который не упускаетъ ни малѣйшей подробности и совершенно



Штурмъ воротъ Константины, картина О. Верне.

свой человѣкъ въ военной жизни; нельзя и заподозрить, чтобы все не было именно такъ, какъ написано; но на этомъ впечатлѣніе и оканчивается. Въ настоящемъ художественномъ произведеніи открываются новыя притягательныя стороны при каждомъ новомъ обозрѣніи, но съ картинами Верне этого не

бываетъ, и болѣе точнаго воспроизведенія солдатской жизни онѣ не даютъ нисколько.

Орасъ Верне былъ знаменитѣйшимъ, но не единственнымъ представителемъ батальной живописи и военнаго жанра. *Шарле* и *Раффе* съ большимъ успѣхомъ описывали юмористическія стороны солдатской жизни. Въ болѣе серіозномъ тонѣ работалъ Ипполитъ *Беланже* (1800 — 1866 г.). Крымская и италіанская кампаніи имѣли очень удачнаго изобразителя въ лицѣ Огюста *Пиля* (Pils). Но дѣятельность этихъ художниковъ и ихъ знаменитыхъ современниковъ принадлежитъ уже слѣдующему періоду.

X. Энгръ и возрожденіе классическаго направленія.

Парижская всемірная выставка 1855 г. представила всѣмъ любителямъ искуства замѣчательную неожиданность. Критика и общественное мнѣніе единогласно провозгласили первымъ художникомъ вѣка и Франціи живописца, о которомъ иностранцы и непосвященные имѣли до тѣхъ поръ крайне слабое понятіе, который даже между соотечественниками и свѣдущими людьми пользовался весьма равнодушнымъ уваженіемъ. Получилъ пальму первенства и удостоился величайшихъ похвалъ ученикъ Давида, семидесятилѣтній старикъ Жанъ-Огюстъ-Доминикъ *Энгръ*. До самой смерти своей, въ теченіе послѣдующихъ тринадцати лѣтъ, онъ безспорно признавался первымъ художникомъ Франціи. Какъ это случилось? Вернулось ли французское искуство къ своей точкѣ отправленія? Нужно ли признать напрасно потраченными трудами реформы въ искуствѣ, съ такимъ блескомъ проведенныя романтиками? Воскресла ли снова школа Давида? Одно изъ основныхъ правилъ Энгра оправдывало Давида: школа рисованія составляетъ единственную правильную академію живописи; но, кромѣ того, Энгръ утверждалъ: chi sa copiare, sa fare (кто умѣетъ списывать, тотъ умѣетъ и писать), и въ этомъ значительно уклонялся отъ правилъ своего учителя. Энгръ вовсе не былъ безусловнымъ приверженцемъ старой классической школы. Уже его замѣчательное музыкальное дарованіе указываетъ на его способность воспринимать не однѣ только формальныя, пластическія красоты. Необыкновенная воспріимчивость самыхъ разнообразныхъ идей и всевозможныхъ художественныхъ сторонъ была его отличительною чертою. Онъ отличался отъ Давида твердымъ убѣжденіемъ въ необходимости свободнаго и самостоятельнаго развитія каждаго искуства, безъ помѣхи одного изъ нихъ другому. Онъ училъ, что живописецъ не долженъ заботиться исключительно о скультурной красотѣ своихъ фигуръ, но обязанъ основываться, главнымъ образомъ, на изученіи натуры. Во всякомъ случаѣ, рисунокъ былъ его главной силой; имъ онъ занимался безпрерывно и оставилъ послѣ себя около 1500 листовъ. На красоту линій онъ обращалъ главное вниманіе въ своихъ ком-

позиціяхъ, нисколько не пренебрегая, впрочемъ, значеніемъ красокъ и нерѣдко выдвигая колоритъ на первый планъ. При такихъ свойствахъ, онъ былъ прекраснымъ посредникомъ между обѣими школами, дошедшими въ непрерывной борьбѣ до полнаго истощенія и до рѣдкихъ, крайнихъ противуположностей, среди которыхъ направленіе Энгра могло занять господстующее положеніе въ развитіи искуства.

Энгръ родился въ Монтобанѣ, въ 1781 г., и первоначальное художественное образованіе получилъ отъ отца, занимавшагося искуствомъ. Въ 1797 г. онъ поступилъ въ мастерскую Давида, гдѣ пріобрѣлъ основательный, точный рисунокъ, который далъ ему столь большое преимущество предъ романтиками и обезпечилъ за нимъ вліяніе на молодое поколѣніе французскихъ художниковъ, вообще уважающихъ правильное, строгое рисованіе. Получивъ большую римскую премію въ 1801 г., онъ могъ воспользоваться правомъ поѣздки въ Италію только черезъ пять лѣтъ, вслѣдствіе истощенія государственнаго казначейства. Въ Римѣ, произведенія Рафаеля были для него откровеніемъ. Онъ изучалъ ихъ, копировалъ, и вліяніе ихъ замѣтно въ его произведеніяхъ. Во Флоренціи онъ копировалъ Тиціанову Венеру, что̀ въ Трибунѣ. Еще во время перваго пребыванія своего въ Римѣ, онъ набросалъ нѣсколько композицій, законченныхъ имъ уже на склонѣ лѣтъ, напр. «Венеру Анадіомену» и «Эдипа предъ Сфинксомъ» (1808). Возвращеніе къ давно-начатымъ композиціямъ, равно какъ и частое повтореніе одной картины, конечно, съ нѣкоторыми измѣненіями, указываютъ на характерныя черты обдуманности, спокойствія и твердо установленный идеалъ въ художникѣ, причемъ слѣдуетъ отмѣтить, что Энгръ проявилъ съ самаго начала замѣчательную разносторонность своего таланта. Разнообразныя направленія, въ которыхъ онъ выказалъ себя съ равнымъ успѣхомъ, не были обновленными ступенями его развитія: они, съ замѣчательной ясностью, одновременно представлялись его воображенію уже въ его молодые годы и пребывали уже тогда у него во взаимномъ равновѣсіи. Культу наготы онъ посвятилъ «Венеру Анадіомену» (1808 — 1810), «Одалиску, слушающую игру негритянки» (1819) и «Источникъ» (La Source)—великолѣпное произведеніе его старческаго возроста (1856). Гармоніей линій, нѣжнымъ, тонкимъ и свѣтлымъ письмомъ великолѣпно округленнаго тѣла эта картина превосходитъ произведенія юности Энгра и вообще представляется прекраснѣйшимъ произведеніемъ подобнаго рода въ новѣйшемъ искуствѣ, но основной характеръ уже намѣченъ въ его раннихъ произведеніяхъ. Каждое десятилѣтіе даетъ намъ много портретовъ его работы, и всѣ они одинаковаго достоинства: если бы не измѣнялись костюмы и не было письменныхъ свидѣтельствъ, то невозможно было бы подумать, что между портретомъ г-жи Девосе (1807) и портретомъ г-жи Досонвиль (1845) прошло почти сорокъ лѣтъ. Съ одинаковой силой зритель увлекается въ обѣихъ картинахъ не-

брежной, но, въ сущности, тщательно обдуманной позой, красотой контура и тонкостью моделировки. Начало тридцатыхъ годовъ можно считать высшей эпохой мужскихъ портретныхъ работъ Энгра; къ этому времени относятся знаменитые портреты Бертена (1832) и графа Молѐ (1834).

Значительную часть жизни Энгръ провелъ внѣ Франціи. Первое пребываніе его въ Италіи (въ Римѣ и Флоренціи) длилось почти двадцать лѣтъ. Вторично онъ отправился въ Римъ, въ качествѣ руководителя тамошней французской академіи. и пробылъ тамъ въ 1836—1841 гг. Долговременное отсутствіе изъ Парижа отдаляло его отъ непосредственнаго участія въ борьбѣ художественныхъ партій, но не отрѣшило отъ духовной жизни соотечественниковъ и отъ разнообразныхъ направленій французской живописи. Одною изъ важнѣйшихъ особенностей его характера было именно то, что онъ постоянно воплощалъ въ своихъ произведеніяхъ такія стремленія въ области искуства, которыя еще только предчувствовались, и въ самой Франціи не получили еще опредѣленнаго выраженія. Въ то время, когда во Франціи школа колористовъ дѣлала свои первые робкіе шаги, задолго до *Гранѐ* (1775 — 1849), который произвелъ всеобщій восторгъ своими сценами домашней жизни, Энгръ уже написалъ картину: «Папское богослуженіе въ Сикстинской капеллѣ» (1814), красота которой основана на превосходной игрѣ красокъ. Въ воспроизведеніи жанровыхъ сценъ изъ французской исторіи, въ изображеніи историческихъ анекдотовъ, Энгръ задолго предупредилъ прочихъ художниковъ. Уже въ 1814 году онъ написалъ испанскаго посланника дона - Педро де-Толедо, почтительно прикладывающагося къ славной шпагѣ Генриха IV, въ Луврской галереѣ; нѣсколько лѣтъ спустя, — короля Генриха IV, котораго испанскій посланникъ застаетъ возящимъ дѣтей на спинѣ, и чрезвычайно колоритную картину: «Филиппъ V вручаетъ маршалу Бервику орденъ Золотаго Руна». До романтиковъ, Энгръ создалъ свою «Франческу да-Римини» (1819) и доказалъ, что онъ нехуже ихъ умѣетъ написать воздушный образъ и выразить чувство съ полной правдивостью и натуральностью. Востокъ еще не былъ открытъ, когда появилась его «Одалиска». Такимъ образомъ, Энгръ является піонеромъ новаго французскаго искуства. Гибкости своей творческой фантазіи и высокоразвитой тонкой отзывчивости ко всѣмъ движеніямъ художественной жизни Энгръ обязанъ тѣмъ, что дѣятельность его пережила столько школъ, и что его произведенія никогда не старѣли.

Хотя, оставаясь въ Италіи, Энгръ и не порывалъ духовной связи съ французскимъ искуствомъ, однако онъ чувствовалъ, что отсутствіе изъ Парижа вредитъ его личному положенію. Въ 1824 году онъ рѣшилъ возвратиться, и привезъ съ собой большой алтарный образъ для Монтобана, изображающій клятву Людовика XIII. Въ указѣ 1633 г., Людовикъ XIII, въ виду грозившихъ опасностей отъ внѣшнихъ враговъ, объявилъ, что онъ

поручаетъ себя и государство особенному покровительству Пресв. Дѣвы и «ея Божественнаго Сына, сошедшаго со креста». На картинѣ, король, въ порфирѣ, простираетъ скипетръ и вѣнецъ



Клятва Людовика XIII, картина Ж.-О.-Д. Энгра.

къ алтарю, надъ которымъ возсѣдаетъ на облакахъ Богоматерь съ Младенцемъ-Христомъ, стоящимъ на ея колѣнѣ; по сторо-

намъ — два ангела съ свѣтильниками; два юные генія внизу держатъ доску съ годомъ событія. Вліяніе Рафаелевской Мадонны ди-Фолиньо несомнѣнно въ группѣ Богоматери и въ геніяхъ; это вліяніе не подавляетъ самостоятельной обработки сюжета какъ въ формахъ, такъ и въ колоритѣ. Всѣ фигуры тоньше и выше. Молитвенный порывъ короля выраженъ просто и увлекательно. Наименѣе удачны два боковыхъ ангела съ тяжелыми подсвѣчниками, негармонирующими съ ихъ воздушной позой и безтѣлеснымъ видомъ. Картина имѣетъ крупныя колоритныя достоинства и поставила тогда же художника выше воевавшихъ партій романтиковъ и классиковъ. Еще сильнѣе былъ успѣхъ слѣдующей его картины, оконченной спустя десять лѣтъ, «Страданія св. Симфоріана». Святой идетъ на смерть, какъ на торжество, воздѣвъ руки и поднявъ голову. Энгръ построилъ эффектъ картины на контрастѣ между одухотвореннымъ мученикомъ и грубыми, мускулистыми ликторами и вполнѣ достигъ своей цѣли. Обѣ картины принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ французскаго искуства. Нельзя сказать того же о другихъ двухъ крупныхъ работахъ Энгра: «Апоѳеозъ Гомера» и «Апоѳеозъ Наполеона». Въ этихъ обширныхъ по размѣру и многоличныхъ композиціяхъ, конечно, встрѣчается немало отдѣльныхъ достоинствъ, но, въ общемъ, онѣ скученны, монотонны и были бы несравненно лучше въ видѣ небольшой камеи, нежели въ формѣ монументальной картины. Сравненіе съ фризомъ Делароша убиваетъ ихъ.

Слава Энгра не ограничивается обновленіемъ различныхъ направленій прежняго французскаго искуства: онъ имѣлъ сильное вліяніе на молодое поколѣніе художниковъ. Ни Делакруа, ни Деларошъ не образовали школъ, но вокругъ представителя идеализма собрались многочисленные ученики. Съ Энгра начинается культъ наготы, столь распространенный въ нынѣшнемъ французскомъ искуствѣ, и археологическое направленіе въ живописи, античный жанръ, любовь къ частной жизни грековъ и римлянъ. Его «Стратоника» (1839), картина, изображающая, какъ больной сынъ сирійскаго царя невольно обнаруживаетъ свою любовь къ мачихѣ, открываетъ собою длинный, не прекращающійся до сихъ поръ рядъ изображеній подобнаго рода.

Даже такіе художники, которые не могутъ считаться непосредственными учениками Энгра, испытали его вліяніе. Оно сильнѣе всего выразилось въ области религіозной живописи. Изъ его школы вышелъ Жанъ-Ипполитъ *Фландренъ* (1809 — 1864), одна изъ симпатичнѣйшихъ личностей и одинъ изъ лучшихъ художниковъ Франціи. Въ области монументальной церковной живописи, никто во Франціи не можетъ оспаривать у него первое мѣсто, не смотря на то, что въ этомъ родѣ работали многіе талантливые художники, вообще значительно превосходящіе нѣмецкихъ религіозныхъ живописцевъ. Въ сравненіи съ Овербекомъ, котораго обыкновенно считаютъ главою



Фототипія В. И. Штейнъ. Спб. Почтамтская ул., № 15.

Недоразуменіе,

картина Н. Д. Лосева.

современной религіозной живописи, Фландренъ оказывается, по крайней мѣрѣ, равносильнымъ. Рисунки Овербека проникнуты глубокимъ внутреннимъ чувствомъ; французскій мастеръ несравненно богаче формами и превосходитъ Овербека естественностью и свободой изображеній. Чего достигаетъ Овербекъ одухотвореніемъ отдѣльныхъ фигуръ, то выражается у Фландрена общей


Поклоненіе волхвовъ, картина И. Фландрена.

группировкой композиціи; его фигуры не стыдятся своей тѣлесной красоты и, въ избыткѣ набожнаго смиренія, не являются въ изможденномъ и безсильномъ видѣ. Овербекъ не выходитъ за предѣлы идеальныхъ воззрѣній прерафаелитовъ, старыхъ нѣмецкихъ живописцевъ и Рафаеля; Фландренъ, какъ истый сынъ древней церкви, нетронутой протестантскимъ расколомъ, восхо-

дитъ до памятниковъ древне-христіанскаго искуства, чувствуетъ его простоту, завѣщанную классическимъ искуствомъ, и отголоски прекраснаго античнаго художества, сохранившіеся въ памятникахъ древняго христіанства. Въ его картинахъ, древне-христіанскіе элементы преобладаютъ надъ старыми италіанскими, и этимъ именно онъ уберегся отъ тѣхъ несообразностей, въ которыя такъ часто впадаетъ Овербекъ. Аскетическія наклонности столько же, какъ и внѣшнія условія, направили дѣятельность Овербека въ ограниченные предѣлы станковыхъ картинъ и рисунковъ; широкое и свободное, но неменѣе искреннее и католическое христіанство Фландрена призвало этого художника къ монументальной живописи, въ которой блистательно раскрылось его замѣчательное и оригинальное дарованіе. Фландренъ родился въ Ліонѣ, происходилъ изъ художническаго рода и, 19-ти лѣтъ отъ роду, поступилъ въ мастерскую Энгра. Бѣдность, испытанная имъ полностью, не охладила его и не помѣшала его успѣхамъ. Выйдя побѣдителемъ изъ состязанія на главную художественную премію, онъ отправился въ 1832 году въ Италію и, слѣдуя завѣтамъ учителя, сталъ изучать мастеровъ XVI вѣка, а, вмѣстѣ съ ними, и памятники древне-христіанскаго искуства. Само собою разумѣется, что ученикъ Энгра не прекращалъ рисованія и писанія съ натуры. Первое монументальное произведеніе его появилось въ 1841 году, на стѣнахъ церкви св. Северина, въ Парижѣ. Въ капеллѣ Іоанна Богослова онъ исполнилъ восковыми красками на стѣнѣ «Тайную Вечерю» и событія изъ жизни евангелиста. Значительнѣе этого перваго опыта его фрески (на золотомъ полѣ) въ хорѣ древней церкви Сенъ-Жерменъ-де-Пре, — въ числѣ которыхъ въ особенности хороши: «Входъ Господень во Іерусалимъ» и «Шествіе на Голгоѳу», глубоко прочувствованныя при необыкновенной, почти барельефной простотѣ композиціи. Черезъ десять лѣтъ послѣ этихъ картинъ, онъ написалъ на стѣнахъ двадцать картинъ библейскаго содержанія, придерживаясь въ расположеніи этого цикла средневѣковой традиціи, въ силу которой ветхозавѣтныя картины противополагались новозавѣтнымъ, какъ обѣщаніе исполненію; еще важнѣе, чѣмъ это внѣшнее сходство, внутреннее духовное сродство его композицій съ древнимъ христіанскимъ искуствомъ. Крупными, простыми чертами онъ изображаетъ самую сущность событія и тѣмъ усиливаетъ его впечатлѣніе. Онъ справедливо полагалъ, что только такимъ образомъ можетъ быть выдержанъ идеальный характеръ религіозной живописи. Приэтомъ онъ отнюдь не подчинялся рабски древнему искуству. Онъ не стѣснялъ своихъ личныхъ воззрѣній и не пренебрегалъ данными новѣйшей исторической науки для изображенія внѣшней обстановки, костюма и т. п. Лучшей работой Фландрена остается двойной фризъ въ церкви Сенъ-Венсенъ-де-Поль (1854). Церковь выстроена Гитторфомъ въ видѣ древне-христіанской базилики; естественно было и при живописномъ украшеніи ея слѣдовать древне-христіанскимъ образ-

цамъ. Фландренъ дѣйствительно вдохновился въ своемъ трудѣ равенскими мозаиками Апполинарія Новаго, но, не взирая на это, живопись всецѣло принадлежитъ его собственному творчеству и выражаетъ всѣ лучшія стороны его фантазіи. Онъ чувствовалъ съ одинаковой силой и серіозное достоинство, и грацію.



Жнецы въ Понтинскихъ болотахъ, картина Л. Робера.

Сохраняя важность, спокойствіе въ выраженіи и жестахъ, образы проникнуты глубокимъ внутреннимъ одушевленіемъ и чувствомъ, и полная натуральность фигуръ нимало не мѣшаетъ ихъ идеальному характеру. Надъ двойнымъ рядомъ колоннъ, поддерживающихъ средній нефъ, движутся, по направленію къ алтарю,

группы святыхъ — справа мужчины, слѣва женщины. Во главѣ ихъ стоятъ верховные апостолы, проповѣдуя Христово ученіе. Въ архитектурномъ отношеніи, рядъ изображеній занимаетъ мѣсто фриза. Художникъ сохранилъ этотъ характеръ, но, придавъ группамъ разнообразіе выраженія, посредствомъ контрастовъ устранилъ пластическую строгость, которая естественнымъ образомъ вкрадывается въ композицію, располагаемую въ видѣ фриза.

Энгръ не былъ единственнымъ изъ учениковъ Давида, который, не смотря на немилость, постигшую Давида и его школу, имѣлъ руководящее значеніе. Въ Давидѣ не слѣдуетъ смѣшивать художника съ учителемъ. Художественная дѣятельность его была похоронена романтиками, но учебная система стояла на такомъ здравомъ основаніи, что оказывалась плодотворною даже въ томъ случаѣ, когда ученики избирали новые пути для своей дѣятельности.

Едва ли можно найдти большее различіе, какъ между произведеніями Давида и Леополя *Робера* (1794 — 1835). У одного господствуютъ знаменитые герои древности, у другаго выводятся на сцену безвѣстныя личности изъ италіанской народной жизни; у Давида все вниманіе обращено на пластическое изображеніе отдѣльныхъ образовъ; у Робера имѣется прежде всего въ виду живописное, колоритное общее впечатлѣніе. При всемъ томъ, Роберъ обязанъ значительной долей своего успѣха школѣ Давида. Въ ней онъ пріобрѣлъ навыкъ къ основательной подготовкѣ каждаго произведенія, правильный, отчетливый рисунокъ, способность ставить фигуры на идеальную почву и придавать твердую опредѣленность и законченность композиціи. Леополь Роберъ родился въ Швейцаріи и, подобно многимъ западнымъ швейцарцамъ, отправился въ Парижъ оканчивать свое техническое образованіе. Сдѣлавшись сначала граверомъ, онъ, по совѣту Давида, въ мастерскую котораго вступилъ въ 1810 году, промѣнялъ иглу на кисть. Въ 1818 году онъ отправился въ Римъ и почти не покидалъ Италіи до своей преждевременной смерти (онъ лишилъ себя жизни, въ Венеціи). Сначала его картины изъ италіанской жизни не выходили изъ обычнаго круга. Бандиты, которыми тогда усердно занимались живописцы и музыканты, дали сюжеты для многихъ его картинъ. Но вскорѣ онъ подмѣтилъ иныя величавыя черты въ италіанской народной жизни. Въ Италіи человѣкъ жилъ еще въ непосредственномъ общеніи съ природой. Грубая и неразумная рука не исказила еще ни мужчинъ, ни женщинъ. Въ самыхъ низменныхъ слояхъ чувствуются идеальное вѣяніе, сила и грація, выражаемыя внѣшними проявленіями. Изъ-за мелочей и пустяковъ люди жестикулируютъ и движутся, какъ будто-бы произошло что-нибудь важное и великое. Изъ такого матеріала не трудно выкроить героевъ и идеальныя фигуры. Чѣмъ дольше жилъ Роберъ въ Италіи, тѣмъ глубже чувствовалъ онъ красоту простонародья и тѣмъ сильнѣе проникался

убѣжденіемъ, что въ обыденныхъ народныхъ сценахъ отражается историческое величіе народа и изумительно-богатый характеръ страны. Онъ составилъ планъ изобразить народъ во время праздниковъ и работъ, соотвѣтствующихъ временамъ года, но такъ, чтобы сцена являлась на заднемъ идеальномъ фонѣ, и зритель выносилъ серіозное и возвышенное впечатлѣніе. Смерть помѣшала полному осуществленію этой мысли; однако трехъ оконченныхъ картинъ этого рода достаточно для того, чтобы постигнуть намѣреніе художника и понять восторгъ, съ которымъ повсемѣстно были встрѣчены его произведенія. «Возвращеніе богомольцевъ съ праздника Мадонны дель-Арко» вводитъ насъ въ неаполитанскую весну. «Поѣздъ римскихъ жнецовъ въ Понтинскихъ болотахъ», превосходно награвированный Меркури и, вслѣдствіе порчи самой картины, въ гравюрѣ болѣе понятный, чѣмъ въ ней, переноситъ насъ въ лѣтнюю пору. «Отъѣздъ рыбаковъ изъ Кьоджіи» показываетъ намъ зиму и Венецію. Притягательная сила этихъ картинъ лежитъ не въ живописномъ искуствѣ. Отдѣльныя фигуры часто являются силуэтами на заднемъ фонѣ, противоположныя краски нерѣдко стоятъ непосредственно одна подлѣ другой, мѣстные тоны невсегда достаточно смягчены; но за то — какое несокрушимое благородство проникаетъ каждую фигуру, какъ явственно жесты напоминаютъ формы классической древности! Точно какое-то темное сознаніе высокаго происхожденія охраняетъ радость и удовольствіе отъ разнузданности и невоздержности, обращая размѣренное спокойствіе во вторую натуру. Съ этимъ превосходно согласуются твердыя очертанія группъ и симметрическое построеніе цѣлой композиціи. Если мысленно перенести сюжетъ въ героическую эпоху и принять напр. поѣздъ жнецовъ за переселеніе какого-нибудь родоначальника на новыя земли, картина окажется способной вмѣстить въ себѣ и такое толкованіе: такъ хорошо схваченъ тонъ характерной, сильной, первобытной жизни. Легкій оттѣнокъ грусти лежитъ на всѣхъ произведеніяхъ Робера, объяснимый его жизнью. Несчастная любовь, безъ взаимности, къ принцессѣ Шарлоттѣ, невѣсткѣ императора Наполеона III, омрачила его жизнь.

Фантазія художника можетъ, впрочемъ, открыть печальныя ноты и въ италіанской народной жизни. Художникъ, который послѣ Робера наиболѣе глубоко изучалъ италіанскую народную жизнь, Эрнестъ *Эберъ* (1817), довелъ эту черту до болѣзненности. Въ знаменитой его картинѣ: «Маларіа», меланхолическое настроеніе выражено захватывающимъ образомъ. По глинистымъ, мутнымъ и недвижнымъ водамъ Тибра медленно движется барка, наполненная поселянами, изъ которыхъ иные уже схватили лихорадку. Жаркое безоблачное небо дышетъ зноемъ на однообразные невысокіе берега и на злокачественную воду рѣки. Сравнительно съ Роберомъ, Эберъ не такъ внимателенъ въ выборѣ народныхъ типовъ и ближе подходитъ къ непосредственной дѣйствительности. Это происходитъ не случайно и замѣчается

у большинства французскихъ художниковъ. По примѣру Энгра, французскіе живописцы охотно идеализуютъ дѣйствительность въ своихъ произведеніяхъ, и натуралистическія стороны ихъ картинъ, возрастающія, впрочемъ, съ теченіемъ времени, имѣютъ значеніе не столько сами по себѣ, сколько для того, чтобы усилить эффектность картины, задуманной во имя иныхъ художественныхъ идеаловъ.

(Окончаніе слѣдуетъ).

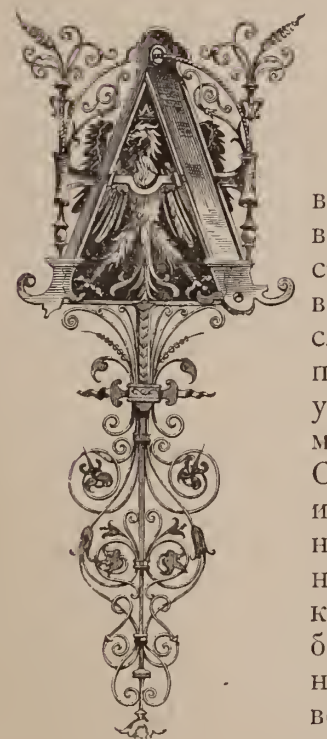




ОТЕЦЪ РАФАЭЛЯ.

Статья В. В. СТАСОВА.

> August Schmarsow: Giovanni Santi, der Vater Raphaels. Berlin 1887. (Августъ Шмарзовъ: Джованни Санти, отецъ Рафаэля, Берлинъ 1887).



вторъ книги, заглавіе которой приведено выше, въ видѣ эпиграфа,—профессоръ исторіи искуства прежде въ геттингенскомъ, а въ послѣднее время въ бреславскомъ университетѣ. Его изслѣдованія объ италіанской живописи и живописцахъ пользуются не только большимъ уваженіемъ, но и авторитетомъ. Главныя между ними—«Рафаэль и Пинтурикkіо въ Сьеннѣ» (1880), «Пинтурикkіо въ Римѣ» (1882) и «Мелоццо да-Форли» (1886). Это послѣднее, о которомъ мы будемъ еще говорить ниже, есть самое значительное между ними какъ по размѣрамъ, такъ и по содержанію; безъ сомнѣнія, оно принадлежитъ къ числу наиважнѣйшихъ и основательнѣйшихъ между всѣми, столько многочисленными въ настоящее время изслѣдованіями объ италіанскихъ художникахъ XV вѣка, до послѣдняго времени слишкомъ мало оцѣненныхъ Европою.

Цѣль нынѣшней своей книги Шмарзовъ разсказываетъ въ предисловіи. «Новѣйшее изслѣдованіе о Рафаэлѣ—говоритъ онъ—

старается пойдти дальше собранія матеріаловъ Пассавана, служащаго, однако же, прочною основою. Оно съ особенною любовью обратилось къ изученію юношескихъ годовъ Рафаэля. И это очень понятно. Какимъ образомъ возможно было бы достигнуть удовлетворительнаго уразумѣнія его великихъ твореній, если бы не удалось разрѣшить напередъ тайну его ранняго роста? Но всѣ хлопоты о юношествѣ Рафаэля будутъ лишены естественной исходной точки до тѣхъ поръ, пока не будетъ хорошо узнана личность его отца, и какъ человѣка, и какъ художника». Всѣ прежнія оцѣнки Джованни Санти Шмарзовъ находитъ неудовлетворительными, каждую по особой причинѣ. Онъ говоритъ, что на него надо смотрѣть, какъ на человѣка высоко-даровитаго, но такого, который никогда не могъ дойдти до полнаго и настоящаго выраженія своей художественной индивидуальности: вѣчно ему что-нибудь мѣшало, то одно, то другое, особенно недостаточность его учебнаго приготовленія и позднее занятіе искуствомъ. Странное соображеніе нѣмецкаго профессора! Будь у Джованни Санти настоящее художественное призваніе, неужели оно не сказалось бы съ самыхъ молодыхъ лѣтъ? А если бы сказалось и поздно, то неужели оно не въ состояніи было бы сладить съ внѣшними препятствіями? Повидимому, всего проще было бы изслѣдователю прійдти къ такому заключенію: «Сколько Санти могъ, столько и сдѣлалъ. Чего онъ не сдѣлалъ, того, значитъ, и не могъ сдѣлать». Но Шмарзовъ не признаетъ такого рода соображеній; ему непремѣнно требуется отыскать въ Джованни Санти наиважнѣйшіе корни для объясненія натуры и художественной дѣятельности его сына.

Къ этому дѣлу онъ притягиваетъ даже нѣчто совершенно невообразимое: плохую, но обширную поэму, однажды написанную этимъ художникомъ. «Въ немъ кипѣло и клокотало многое, что не нашло себѣ настоящаго художественнаго выраженія—говоритъ Шмарзовъ,—и всего этого мы не должны упускать изъ виду; иначе мы совершимъ въ отношеніи къ нему несправедливость: вполнѣ обнять его натуру можетъ только тотъ, кто разсмотритъ его и какъ поэта. И только этимъ выполнится высшая задача—познать того домашняго генія, который сидѣлъ у колыбели Рафаэля и опредѣлилъ впечатлѣнія его дѣтскаго періода, т. е. то, что есть самаго цѣннаго въ юношескомъ запасѣ для жизни.» Казалось бы, чего лучше, и что можетъ быть интереснѣе, какъ заглянуть въ квартиру родителей великаго художника и подкараулить, что̀ тамъ дѣлалось во времена его дѣтства и отрочества, что̀ говорили и думали старшіе въ этомъ домѣ, и какъ отражалось это на душѣ и складѣ начинающаго жить маленькаго человѣка? Но это—сущій миражъ, и профессоръ Шмарзовъ водитъ мысль своего читателя по такимъ пустякамъ, которые никакой важности не имѣли и не имѣютъ.

Отецъ Рафаэля накропалъ однажды громадную какую-то поэму—что же тутъ особеннаго, что же тутъ интереснаго? Мало

ли кто, даже изъ художниковъ, писалъ болѣе или менѣе плохіе стихи, сочинялъ цѣлыя поэмы? Но нѣмецкій профессоръ приписываетъ поэмѣ живописца Санти величайшее значеніе и распространяется о ней на многихъ страницахъ своей книги. «Мы обладаемъ—чѣмъ же?—цѣлымъ обширнымъ эпосомъ Джованни Санти въ честь его владыки, герцога урбинскаго», восклицаетъ Шмарзовъ, и вслѣдъ затѣмъ пускается въ безконечныя подробности объ этомъ «эпосѣ», объ его внѣшнемъ видѣ, какъ рукописи, объ его мѣстонахожденіи и точномъ составѣ, объ его разныхъ издателяхъ и изслѣдователяхъ въ прежнее и новое время, и кончаетъ тѣмъ, что если самъ не публикуетъ его теперь во всей полнотѣ, то только потому, что «господинъ докторъ Гольцингеръ, приватъ-доцентъ тюбингенскаго университета, стипендіатъ нѣмецкаго правительства въ Римѣ по части христіанской археологіи, собственноручно списалъ всю поэму съ оригинальной рукописи въ Ватиканской библіотекѣ и выпустилъ уже «Prospectus» этого изданія, имѣющаго появиться въ Штутгартѣ». Но тѣмъ неменѣе, профессоръ Шмарзовъ, тоже собственноручно списывавшій этотъ самый «эпосъ» въ Ватиканской библіотекѣ, не могъ отказать себѣ въ наслажденіи, если не все (цѣлыхъ 23,000 стиховъ), то хоть кое-что, хоть нѣсколько страницъ изъ него, напечатать въ своей книгѣ, — тѣмъ болѣе, что нѣкій риѳмачъ XV вѣка, современникъ и землякъ Джованни Санти, совершенно неизвѣстный въ наше время Антоніо Меркателло, называетъ его въ однѣхъ своихъ виршахъ «вторымъ Данте». Это придаетъ особый куражъ и важную опорную точку любознательному нѣмецкому профессору. Но для насъ, просто читателей, стоящихъ внѣ интересовъ археологическаго раскапыванья, розыскиванія и списыванья по библіотекамъ,—для насъ, читателей, интересующихся только сущностью дѣла и его результатами, что̀ такое представляетъ собою весь «эпосъ» Рафаэлевскаго отца? Мы не находимъ въ немъ ничего иного, кромѣ схоластическихъ упражненій въ стихахъ человѣка, лишеннаго поэтическаго дара и громоздящаго безчисленныя строки стиховъ съ единственнымъ желаніемъ подражать классикамъ, Овидію и инымъ.

Онъ описываетъ здѣсь сонъ (по всей вѣроятности, дѣйствительно никогда не бывавшій), сонъ, полный вѣрноподданническихъ видѣній въ честь своего господина и милостивца, герцога урбинскаго; онъ описываетъ свое вознесеніе на планету Марсъ, тамошній дворецъ на облакахъ, гдѣ на тронѣ онъ вдругъ видитъ самого герцога, окруженнаго цѣлымъ сонмомъ знаменитыхъ и великихъ личностей древняго и новаго времени, тутъ же перечисляемыхъ. Что же касается до образа мыслей автора, то онъ, главнымъ образомъ, состоитъ въ томъ, что добродѣтель хороша, и къ ней надо приближаться, порокъ дуренъ, и отъ него надо удаляться, но, что, вообще говоря, счастливѣе всѣхъ тотъ, кто, по словамъ Горація, подальше держится отъ треволненій свѣта и преспокойно себѣ поживаетъ,

ни во что не вмѣшиваясь и ни о чемъ не заботясь. И такъ, все дѣло для Джованни Санти состояло въ томъ, чтобы прославлять урбинское свое начальство, а самому жить припѣваючи, досконально забывъ обо всемъ, что̀ дѣлается кругомъ. Все это нравоученіе еще не Богъ знаетъ какое, изъ котораго не многому можно было научиться молодому Рафаэлю. Отцовская «поэзія» также неособенно много способна была повысить художественный, да и всяческій, уровень сына. И вотъ, такія-то схоластическія и эгоистическія вирши читатель долженъ принимать за что-то важное и значительное, за что-то имѣвшее вліяніе на развитіе художественнаго чувства Рафаэля!

Но въ этомъ же самомъ «эпосѣ» есть цѣлый отдѣлъ, посвященный искуству и художникамъ. Можетъ быть, очень важнымъ окажется этотъ отдѣлъ? Посмотримъ! Вопервыхъ, авторъ начинаетъ съ того, что старается указать на настоящее достоинство, задачу и заслугу искуства. На своемъ, довольно неуклюжемъ, жаргонѣ, который я постараюсь воспроизвести здѣсь по возможности вѣрно, онъ говоритъ: «Много есть на свѣтѣ вещей, которыя дѣлаютъ имя смертнаго безсмертнымъ: прежде всего—*науки*, которыя твердо стоятъ на стольких надежныхъ опорахъ; но выше всего, кажется, поднимаютъ человѣка *поэзія* и *исторія*, въ которыхъ воспѣвается всякій, кто заставилъ себя уважать. Потомъ—*скульптура* и *живопись*, которыя навсегда сохраняютъ личность смертныхъ и истинное изображеніе каждаго благороднаго существа. Что̀ такое эти два искуства, и какими они стали по врожденному дарованію и по изученію — смѣю сказать, что для того, чтобы выразить это, надо разверзтыми крыльями летѣть въ небо». И, вслѣдъ за тѣмъ, авторъ ссылается на древнихъ и разливается въ похвалахъ геометріи и перспективѣ, которыя помогаютъ достигать столь великихъ результатовъ. Но что же все это вмѣстѣ говоритъ? Только то, что искуство казалось Рафаэлеву отцу всего больше *средствомъ прославленія,* подобно поэзіи и исторіи, и именно въ этомъ смыслѣ онъ и самъ-то писалъ вирши своего «эпоса». Правда, далѣе онъ не ограничивается одними только общими мѣстами и занимается перечисленіемъ всѣхъ извѣстныхъ ему художниковъ стараго и новаго времени; но этотъ перечень не представляетъ намъ ничего особенно важнаго и интереснаго. «По части нашего блестящаго, сіяющаго искуства (живописи) —говоритъ онъ,—впродоженіе нашего столѣтія существовало столько замѣчательныхъ людей, что всякое другое столѣтіе покажется бѣднымъ. Въ Брюгге былъ, въ числѣ многихъ другихъ знаменитостей, Янесъ (т. е. Янъ ванъ-Эйкъ), и его ученикъ, Руджіеро (т. е. Рогиръ ванъ-деръ-Вейденъ), вмѣстѣ со столькими другими богато-одаренными художниками. Всѣ они были такъ превосходны по своему искуству и высокому мастерству относительно красокъ, что часто превосходятъ даже самую правду (дѣйствительность). Но въ Италіи были на нашемъ вѣку Джен-

тиле да-Фабріано, монахъ Джованни да-Фьезоле, пылавшій страстью ко всему доброму, и Витторіо Пизано, одинаково мастеръ и по части медалей, и по части картинъ. Потомъ были еще Фра-Филиппо и Франческо Пезелли, Доменико, прозванный «Венеціанцемъ», Мазаччо и Андреино (дель-Кастаньо), Паоло Учелли, Антоніо и Пьеро (Поллайуоло)—эти великіе рисовальщики и Пьетро даль-Борго (делла-Франческа), старше всѣхъ ихъ. Два юноши, однихъ лѣтъ и одинаковыхъ стремленій, Ліонардо да-Винчи и Перуджино Пьеръ де-ла-Пьеве — божественный живописецъ. И Гирландайо, и молодой Филиппино, Сандро ди-Боттичелло и Лука (Синьорелли) изъ Кортоны—совсѣмъ особый человѣкъ по духу и дарованіямъ. А потомъ, если мы покинемъ прекрасную Этрурію (Тоскану), Антонель (Мессинскій),такой знаменитый человѣкъ, Джованъ Беллинъ, котораго слава такъ далеко распространена, и Козимо (Тура), ему равный, потомъ еще Эрколе (Роберто Гранди) и многіе другіе, которыхъ я пропущу, не оставивъ, однако, въ сторонѣ Мелоццо да-Форли, столько мнѣ дорогаго, который такъ расширилъ дорожку перспективы. Потомъ, въ скульптурѣ, великій Донателло, какъ онъ показываетъ себя въ бронзѣ и твердомъ камнѣ, прелестный Дезидеръ (да-Сеттиньяно), столько нѣжный и изящный, мессеръ Якопо (делла-Кверча), прозванный «делла-Фонте», добрый Веккьетто (Лоренцо Веккьетта), и съ нимъ Росселлинъ, Витторіо ди-Лоренцо (т. е. Гиберти) —этотъ свѣтлый источникъ гуманности и врожденной любезности, который для живописи и скульптуры служитъ мостомъ, по которому идешь ловко, высокій Андре дель-Вероккіо и Андреа (Бреньо), который создалъ въ Римѣ такія великія и такія изящныя вещи; Антоніо Риччо, котораго такъ громко называютъ, а по части барельефа — свѣтлый сьенецъ (Франческо ди-Джорджо), высочайшій архитекторъ, со славной головой; Амброзіо миланецъ, у котораго мы видимъ такую чудную листву, что онъ въ этомъ сравнялся съ древними, пылавшими духомъ. Такъ вотъ, кто пишетъ красками и ваяетъ, кто пишетъ красками и рѣжетъ на камняхъ, того созданія у всѣхъ на глазахъ и восхищаютъ всѣхъ, имя того высоко возносится. Какой же человѣкъ не возгорится гнѣвомъ, если у него есть талантъ, а низменный вѣкъ не воздаетъ ему такого почитанія, какого онъ заслуживаетъ?

Сверхъ того, особенное почетное мѣсто отведено здѣсь Андрею Мантеньѣ. О немъ Джованни Санти говоритъ: «Конечно, сама природа надѣлила Андрея (Мантенью) такими высокими и достойными дарованіями, что я уже не знаю, въ состояніи ли она создать что-либо выше, потому что онъ больше кого бы то ни было въ Италіи, или въ другихъ странахъ, обладаетъ какъ отдѣльными частями, такъ и всѣмъ составомъ своего искуства. Конечно, есть великіе люди на свѣтѣ, отличные по той или другой отдѣльной части; но кто хорошенько разсудитъ, что такое высказываютъ намъ его созданія, увидитъ, что онъ, вопервыхъ,

владѣетъ рисункомъ, этимъ истиннымъ основаніемъ живописи; вовторыхъ, имѣетъ свѣтлый даръ изобрѣтательности,—такой, что, если бы изсякла и погибла во всемъ мірѣ фантазія, то (сколько я вижу и чувствую) она снова возродилась бы въ немъ, и притомъ съ такою силою, что на немъ могъ бы легко поучаться каждый изъ рожденныхъ послѣ него людей, кто только захотѣлъ бы слѣдовать за нимъ. Еще никогда ни одинъ человѣкъ на свѣтѣ не брался за кисть или за рѣзецъ гравера, который былъ бы въ такой мѣрѣ, какъ онъ, наслѣдникомъ древнихъ по правдѣ и красотѣ, или который (если только это не слишкомъ много будетъ сказано) превзошелъ бы все уцѣлѣвшее отъ этой древности. Поэтому-то я ставлю его выше всѣхъ остальныхъ художниковъ. Потомъ посмотри, какъ онъ прилеженъ, какія у него тонкія краски, со всѣми различіями отдаленія, какое движеніе въ фигурахъ, какія у него изумительныя сокращенія (раккурсы), обманывающія глазъ и доставляющія славу искуству. Потомъ—перспектива, за которой слѣдомъ идутъ ариѳметика и геометрія, а также высокая архитектура. Сколь высоко можетъ быть дарованіе въ человѣкѣ, столько и блещетъ Мантенья и выражаетъ высокіе помыслы, такъ что я пораженъ въ самой глубинѣ души своей. Въ концѣ концовъ, то, что многіе могучіе таланты выказали въ высокомъ искуствѣ, то сіяетъ у него въ послѣдней степени совершенства. Онъ также не оставилъ безъ вниманія рельефъ въ нѣжныхъ и тонкихъ очеркахъ, для того, чтобы также и скульптура показала, сколько ей даровано небомъ и благосклонною судьбою. Поэтому-то природа можетъ, по всей справедливости, гордиться имъ. И государь его, возведшій его, въ награду за великую его живопись, въ дворянское сословіе, доказалъ тѣмъ благородное рвеніе и прекрасное сердце, для того, чтобы прикрыть такимъ поступкомъ безславіе нынѣшнихъ людей, обратившихъ все помышленіе свое на корысть».

Я привелъ такія обширныя выписки изъ поэмы Джованни Санти для того, чтобы взвѣсить доводы восхищеннаго ею нѣмецкаго профессора и убѣдиться собственнымъ умомъ, точно ли эти стихи о художествѣ и художникахъ могли имѣть такое огромное вліяніе на развитіе Рафаеля, какое Шмарзовъ имъ приписываетъ. Но мнѣ кажется, что такой чудодѣйственной силы стихи эти въ себѣ ничуть не заключали. Что̀ такое мы въ нихъ именно находимъ? Вопервыхъ, длинный перечень фамилій разныхъ художниковъ, пользовавшихся въ концѣ XV вѣка, когда была написана поэма, великою знаменитостью или хорошею репутаціею. Про каждаго художника сказано по слову—и только. По всей вѣроятности, авторъ поэмы собственными глазами видѣлъ многія изъ числа ихъ произведеній, а другихъ навѣрное вовсе даже и не видалъ, потому что ихъ не было въ тѣхъ городахъ Италіи, гдѣ ему случилось постоянно или временно жить. При этомъ любопытно, что онъ ни слова не говоритъ про знаменитаго скульптора Лоренцо Гиберти, творца барельефовъ на две-

ряхъ флорентинскаго баптистерія, и упоминаетъ только его племянника, Витторіо-Лоренцо Гиберти, мало замѣчательнаго. Но что̀ же значитъ голый списокъ именъ, съ брошеннымъ тамъ и сямъ, на придачу, какимъ-нибудь прилагательнымъ или существительнымъ хвалительнаго свойства? Изъ этого еще никакому искуству не научишься, и точно также еще не слыхано, чтобы длинная полоса именъ давала какое-нибудь «направленіе» въ дѣлѣ пониманія и оцѣнки художественныхъ произведеній. Между всѣми художниками, Джованни выше всѣхъ возноситъ Андреа Мантенью; онъ находитъ его значительнѣе всѣхъ художниковъ въ мірѣ и въ прежнее время. Прекрасно! Зачѣмъ спорить о вкусахъ? Но что̀ же именно онъ выставляетъ въ Мантеньѣ, какъ такое, за что необходимо признавать его великимъ изъ великихъ?—Все только техническія знанія и техническія подробности художества, каковы: рельефъ, перспектива, рисунокъ, краска, раккурсы, изобрѣтательность формъ. Но, что̀ важнѣе всего: творчество, содержаніе, выраженіе, душа, чувство,—обо всемъ этомъ Джованни Санти и не подозрѣваетъ, ни слова о томъ не говоритъ. Положимъ, что подобный образъ мыслей очень распространенъ между художниками не только въ прежнія времена, но и теперь: но если Джованни думалъ столько же банально, какъ и большинство художниковъ, то нечего, мнѣ кажется, и ссылаться на его стихи, какъ на нѣчто такое, что могло дать особенное, благодѣтельное направленіе мысли и чувству его сына, будущаго Рафаэля. Банальностями люди не ростутъ выше другихъ и не возвышаются надъ ординарной сѣрой толпою. Однако есть еще одно соображеніе, которое способно разрушить до тл̀а иллюзіи нѣмецкаго профессора на счетъ необыкновеннаго вліянія стиховъ Джованни Санти на Рафаэля. Это—то, что послѣднему было всего 11 лѣтъ, когда умеръ (въ 1494 году) его стихоплетъ-отецъ. Неужели въ этихъ годахъ онъ уже одолѣвалъ батюшкину поэму со всѣми ея 23-мя тысячами стиховъ? Неужели въ такомъ нѣжномъ возрастѣ онъ не умиралъ съ тоски отъ нея, а съ великимъ аппетитомъ смаковалъ ее, какъ будто бы вдругъ сдѣлавшись профессоромъ геттингенскаго и бреславскаго университетовъ? И неужели, выросши побольше, онъ ниоткуда уже не могъ извлечь тѣ же самыя, ни на что особенно не нужныя ему, статистическія и хронологическія свѣдѣнія о художникахъ, но только изъ чьихъ-нибудь страницъ покороче, изъ чьихъ-нибудь разговоровъ и разсказовъ поинтереснѣе, подаровитѣе, подѣльнѣе? Мнѣ кажется, что въ головѣ у 11-лѣтняго мальчика могло остаться въ очень яркихъ краскахъ, изъ всей батюшкиной литературы, только одно: извѣстіе, что Мантеньи такъ былъ хорошъ, такъ былъ хорошъ, такъ высокъ и чудесенъ по части живописи, что мѣстный герцогъ взялъ, да и наградилъ его дворянскимъ званіемъ. Результатъ—практическій и общедоступный, даже для дѣтей. Все остальное: сны и миѳологіи, троны на облакахъ, художественные списки на землѣ, риторика и благородныя чувства восхваляющаго вѣрно-

подданнаго,— все это должно было скользнуть безъ слѣда по душѣ и воображенію маленькаго мальчика, будущаго свѣтила италіанской живописи. На мой взглядъ, всѣ доводы и выводы нѣмецкаго профессора — только потуги человѣка, проведшаго много времени за списываніемъ 23,000 стиховъ, втянувшагося въ свой предметъ и желающаго придать имъ необычайное значеніе. Не пропадай, дескать, мой трудъ даромъ!

Но перейдемъ теперь къ самому художнику. Профессоръ Шмарзовъ и тутъ желаетъ также доказать, что Рафаэль много былъ обязанъ во всемъ направленіи своемъ отцовскому вліянію. Отчего бы и не такъ? Дѣло очень сбыточное. И мать, и отецъ, нерѣдко имѣютъ очень сильное вліяніе на формированіе характера, направленія, вкусовъ и мыслей своихъ дѣтей. Такъ легко могло быть и съ Рафаэля. Но, мнѣ кажется, въ настоящемъ случаѣ это трудно признать.

На цѣломъ рядѣ страницъ, Шмарзовъ прослѣживаетъ, по старымъ и новымъ документамъ, добытымъ на самихъ мѣстахъ въ Италіи, и другими, и имъ самимъ, всю художественную дѣятельность Джованни Санти. Оказывается, что имъ написано было картинъ и фресокъ очень много, даромъ что онъ началъ заниматься живописью уже въ изрядно-зрѣлыхъ годахъ и занимался ею въ теченіи всего только послѣднихъ 13-ти лѣтъ своей жизни. Онъ самъ разсказываетъ въ вышеприведенной поэмѣ: «Послѣ того, какъ участь войны спалила огнемъ мое отцовское гнѣздо (здѣсь говорится о нападеніи герцога Малатесты на мѣстечко Кольбордоло, родину Джованни Санти), и послѣ того, что все наше имущество погибло, судьба стала гонять меня по столькимъ кривымъ и крутымъ дорогамъ, что было бы слишкомъ долго все это разсказывать. Но когда я достигъ того возраста, когда мнѣ уже возможно было приняться за какое-нибудь болѣе полезное дѣло, я, послѣ множества испробованныхъ для своего пропитанія занятій, взялся за живопись, это дивное художество, и не стыжусь носить ея имя». И такъ, отецъ Рафаэля сталъ заниматься живописью не по страсти, не по призванію, не въ самыхъ юныхъ годахъ своихъ, какъ это бываетъ обыкновенно съ художниками даже мало-одаренными, не говоря уже объ истинныхъ талантахъ, смолоду всегда страстно влюбленныхъ въ свое дѣло, а только потому, что сожгли городъ и домъ, гдѣ онъ жилъ, уничтожили все его семейное имущество, и еще потому, что всѣ затѣваемыя имъ потомъ многочисленныя занятія не оказывались достаточно пригодными для пропитанія. Джованни Санти всего позже вздумалъ объ искуствѣ. И дайте ему одно изъ другихъ средствъ для собственнаго прокормленія— онъ, видно, никогда и не подумалъ бы о живописи. Прекрасный художникъ! Многаго можно ожидать отъ такого сына музъ! Понятно, что, при такой пылкой страсти къ художеству, весь вѣкъ останешься только въ послѣднихъ рядахъ его. Съ Джованни Санти такъ и случилось. Онъ на всю жизнь остался

третьестепеннымъ художникомъ—изъ тѣхъ, кому всего важнѣе «перспектива» и «прилежаніе», «рельефъ» и «старательность», «движеніе» и «краски», однимъ словомъ, всѣ тѣ средства искуства, которыя посредственнымъ художникамъ кажутся цѣлью искуства, и которыя Санти такъ ревностно прославляетъ въ своей поэмѣ. Никакія высшіе помыслы не наполняли его, и ему нечего было особеннаго высказывать своею кистью; отъ этого онъ впродолженіе всей жизни примыкалъ къ «манерѣ», т. е. внѣшнему способу выраженія то того, то другаго живописца. Этотъ фактъ тщательно вездѣ указанъ самимъ авторомъ книги, профессоромъ Шмарзовымъ, только, къ величайшему нашему удивленію, поставленъ ему ничуть не въ порокъ и осужденіе, а, напротивъ, въ заслугу и достоинство. Школьный образъ мыслей такъ крѣпко сидитъ въ германскихъ головамъ, что многіе тамошніе писатели объ искуствѣ могутъ быть истинными глубочайшими колодцами знанія и премудрости, и непоколебимо вѣровать въ великое благо подражанія, копированія и точнаго воспроизведенія предыдущихъ «классиковъ».

Однимъ изъ такихъ «классиковъ» является для профессора Шмарзова италіанскій живописецъ XV вѣка Мелоццо да-Форли *), котораго онъ вознамѣрился, однажды, возвести на степень одного изъ величайшихъ свѣтилъ италіанской живописи. Одинъ изъ хорошихъ новѣйшихъ изслѣдователей исторіи искуства, Германъ Гриммъ, говоритъ, въ своемъ сочиненіи о Микеланджело: «Ни у одного живописца, раньше Микелоццо да-Форли, не встрѣчаю я соединенія такой фантазіи, которая. какъ у него, распоряжалась бы такъ смѣло раккурсами человѣческаго тѣла, и руки, которая, какъ его рука, такъ свободно и твердо рисовала бы то, что авторъ провидѣлъ въ своемъ духѣ... Онъ одинаково великъ, какъ художникъ и какъ характеръ, и не заслуживаетъ того забвенія, въ которое погружено его имя»... Другой нѣмецкій писатель, Буркгардтъ, говоритъ также, что еще гораздо выше мастерства въ раккурсахъ у Мелоццо то, что онъ «возвысился до постиженія свободной благородно-чувственной юношеской красоты и изображалъ ее съ вдохновенной легкостью». Наконецъ, знаменитые новѣйшіе изслѣдователи старѣйшихъ періодовъ италіанской живописи, Кроу и Кавальказелле, говорили, что «изученіе дѣятельности Мелоццо да-Форли должно предшествовать постановленію вполнѣ основательнаго приговора о развитіи Рафаэля». Такія мнѣнія, повидимому, сильно подѣйствовали на профессора Шмарзова, который и безъ того уже занимался въ Италіи разыскиваніемъ документовъ и свѣдѣній о старыхъ италіанскихъ живописцахъ, и еще съ 1879 — 80 года съ энтузіазмомъ обладалъ спискомъ поэмы Джованни Санти изъ 23,000 стиховъ, гдѣ Мелоццо также выхваляется, какъ особенно «дорогой» автору художникъ. И вотъ,

*) Т. е. Мелоццо изъ Форли, маленькаго городка Папской Области.

Шмарзовъ, воспламенившись благородною ревностью, поставилъ себѣ цѣлью извлечь изъ забвенія и поставить на истинную высоту несправедливо позабытаго и понапрасну неглижированнаго генія. Онъ исполнилъ свою задачу великолѣпно, съ образцовымъ терпѣніемъ и настойчивостью: разыскалъ множество архивныхъ документовъ, касающихся излюбленнаго имъ живописца, возстановилъ множество біографическихъ и историческихъ фактовъ, относящихся до его жизни и работъ, наконецъ, представилъ въ превосходныхъ фототипіяхъ цѣлую массу снимковъ съ его картинъ и фресокъ, находящихся въ Римѣ, Форли, Чита-ди-Кастелло, Лоретто, Берлинѣ, Лондонѣ, такъ что обширное изданіе это не можетъ не считаться, по всей справедливости, крупнымъ вкладомъ въ художественную исторію Италіи XV вѣка. Но, увлекшись излишнею ревностью изслѣдователя, очень долго занимавшагося однимъ и тѣмъ же предметомъ и начинающаго видѣть въ немъ сверхестественныя, небывалыя достоинства, профессоръ Шмарзовъ преувеличилъ хорошіе качества своего объекта и приписалъ ему заслуги выше мѣры. Въ доказательство, я приведу нѣсколько выписокъ изъ этой книги (что̀ будетъ, можетъ статься, не совсѣмъ безполезно, потому что, мнѣ кажется, никто ее у насъ еще не читалъ, хотя она очень и очень того бы стоила).

Сводя итоги, Шмарзовъ говоритъ: «Если позволительно сравнивать Микеланджело съ Бетховеномъ, а Рафаэля съ Моцартомъ — хотя мы и очень хорошо сознаемъ, какъ мало удовлетворительна такая параллель въ частностяхъ,—то мы должны были бы назвать Себастіана Баха для того, чтобы охарактеризовать предшествовавшаго имъ Мелоццо да-Форли. Между тѣмъ, какъ его учитель, Пьеро дель-Борго, воплощенный реалистъ, старается быть справедливымъ къ наивысшимъ предметамъ на нашей низменной землѣ, Микелоццо взлетаетъ все увѣреннѣе и свободнѣе въ царство вышняго эѳира. Скоро ему становятся чужды мелкія подробности ежедневной жизни; онъ отдѣляется отъ чадной атмосферы своей родной сельской почвы и устремляется въ атмосферу вѣчнаго города (Рима), чтобы изображать тамъ лишь «человѣческое» во всемъ его величіи и воплощеніе божественнаго въ земной оболочкѣ. Конечно, портреты, имъ написанные, полны поразительной индивидуальности. Онъ умѣетъ съ изумительною остротою воспроизводить характеристическія черты человѣческаго лица, силу взгляда, выраженіе главнаго настроенія; онъ выставляетъ намъ передъ глазами, почти съ грубою рѣзкостью, данную личность, какъ она живетъ и дышетъ. (Свѣтскія и духовныя личности вокругъ папы Сикста, въ его знаменитой фрескѣ, въ Ватиканѣ, производятъ такое впечатлѣніе, какъ будто бы мы были съ ними въ личныхъ сношеніяхъ, и видимъ, что онѣ дышатъ и чувствуютъ, какъ мы сами). Но творчество Мелоццо возвышается отъ грубаго реализма къ благородной объективности и выказываетъ то высокое настроеніе,



Художествен. фототипія Евг. Гофферсъ, С.-Петербургъ, Мѣщанская 19

День прощенія грѣховъ въ Бретани.

Картина П.-А.-Ж. Даньяна-Бувере.

которое должно было все болѣе и болѣе укрѣпляться въ виду тѣхъ идеальныхъ задачъ, которыя ставилъ ему Римъ. Здѣсь требовалось откинуть всѣ провинціализмы и заговорить на общедоступномъ языкѣ, потому что созданія скульптуры въ римскихъ базиликахъ и папскихъ дворцахъ обращаются ко всему христіанскому народу. И раньше Рафаэля и Микеланджело, никакой другой художникъ не развилъ этого языка, какъ этотъ уроженецъ Форли, ставшій римляниномъ. Сандро Боттичелли и Филиппино Липпи остаются флорентійцами, даже когда они работаютъ въ столицѣ міра; Перуджино и Пинтурриккіо—мѣстные умбрійскіе мастера, не смотря на то, что они, впродолженіе долгихъ лѣтъ, состояли при римской куріи или изображали исторію папъ въ цѣлыхъ циклахъ фресокъ. Мелоццо, гораздо раньше ихъ времени, уже при Сикстѣ IV, взлетаетъ на неподозрѣваемую еще никогда дотолѣ высоту точки зрѣнія и широту мысли, такъ что мы можемъ привѣтствовать его, какъ *единственнаго* художника, который при первомъ еще роверскомъ владыкѣ (папѣ Сикстѣ IV) открылъ тотъ настоящій «тонъ», который позже, при второмъ роверскомъ владыкѣ (папѣ Юліи II), патронѣ Рафаэля и Микеланджело, могъ сдѣлаться общимъ достояніемъ всѣхъ образованныхъ людей и до сихъ поръ явственно звучитъ для души каждаго. Мелоццо создалъ совершенно свободную, благородную юношескую красоту и изобразилъ ее однажды съ вдохновенною легкостью во многихъ чудно-прекрасныхъ фигурахъ. Въ своихъ ангелахъ, онъ создалъ римско-италіанскій идеальный типъ ангеловъ, который усвоилъ себѣ и Рафаэль, когда онъ водворился въ Римѣ. Всѣ эти милые рафаэлевскіе мальчики, съ нѣжнымъ тѣлосложеніемъ, при всей своей здоровой силѣ, со своими толстыми щеками и большими круглыми глазами, глядящіе такъ мечтательно и такъ лукаво, прямо идутъ отъ поющихъ и играющихъ мальчиковъ и дѣвочекъ Мелоццо да-Форли на его фрескахъ въ церкви св. Апостоловъ въ Римѣ. Но между этими послѣдними, созданными его фантазіей, упивающейся красотою, встрѣчается больше свѣтлыхъ кудрей и голубыхъ глазъ, чѣмъ у рафаэлевскихъ отроковъ, срисованныхъ въ Трастевере *). Но этими блаженно-прекрасными созданіями не исчерпывается вся великая заслуга Мелоццо да-Форли предъ потомствомъ. Точно столько же очищены и возвеличены всѣ другія фигуры, какія онъ ставилъ съ тѣми рядомъ. Все церковное искуство, которое онъ воплотилъ на столькихъ стѣнныхъ фрескахъ въ разныхъ мѣстахъ для всеобщаго обожанія, было имъ вознесено на высокую степень. Его Мадонна—царственная женщина, и тогда, когда она, какъ счастливая мать, сжимаетъ въ своихъ объятіяхъ Младенца-Іисуса, стоящаго передъ нею на узкихъ перилахъ, и тогда, когда она со своимъ Младенцемъ взираетъ внизъ, съ высоты

*) Трастевере—римскій кварталъ за Тибромъ, гдѣ живетъ самое коренное и характерно-національное населеніе Рима.

небесъ, или, какъ исполненная важности разумная матрона, держитъ въ рукахъ своихъ нагаго Сына своего, благосклонно благословляющаго угнетенныхъ страхомъ молельщицъ. Его апостолы, въ первый еще разъ послѣ Мазаччо, являются важнымъ сонмомъ избранныхъ личностей, а не изможженными аскетами, не преувеличенно-тончавыми фигурами Крестителя, какъ это было, въ его время, въ обычаѣ во Флоренціи. У Сандро Боттичелли они проявляютъ болѣе мечтательнаго вдохновенія, чѣмъ подвижнической силы и величія; у Доменико Гирландайо это— просто добрые люди, полные преданности, отъ природы кроткіе и мирные, навѣрное никому никогда не сотворившіе зла; даже самъ Петръ — не круто-вспыльчивъ и не упоренъ. Я не стану уже говорить о вѣчныхъ фигурантахъ какого-нибудь Козимо Росселли въ Сикстинской Капеллѣ и шаблонныхъ сентиментальныхъ фигурахъ Перуджино послѣдняго его времени. Но Микеланджело почерпнулъ, изъ знакомства съ созданіями Микелоццо, мужество для того, чтобы смѣло писать на стѣнахъ пластическихъ великановъ, созданныхъ его фантазіей, тамъ, гдѣ ему мѣшали воспроизводить ихъ изъ мрамора. Только здѣсь, и нигдѣ больше, уразумѣлъ Микеланджело тотъ великій стиль, къ которому вдругъ обратились его фрески на сводахъ Сикстинской Капеллы, послѣ его первоначальныхъ флорентійскихъ пробъ. Его пророки и сивиллы прямо идутъ отъ апостоловъ Микелоццо, точно такъ же, какъ отъ серафимовъ этого послѣдняго идутъ иныя дѣвы и ангелы Рафаэля. Но откуда взялись у Микеланджело, въ картинахъ «Сотворенія міра», его удивительные раккурсы? «Это— прекрасныя вещи; онѣ показываютъ, что̀ способны дать раккурсы», восклицаетъ Кондиви, біографъ Микеланджело, говоря про Іегову, несущагося по всемірному пространству, какъ бурный вѣтеръ. Но гдѣ же, какъ не у Микелоццо, нашелъ бы себѣ образцы Микеланджело раньше своего пребыванія въ Римѣ, и по части трактованія одеждъ, гдѣ онъ совершенно сходится съ оригиналомъ Микелоццо, и по части двойнаго движенія несущагося впередъ и стремящагося обратно Творца, производящаго такое могучее впечатлѣніе относительно глубины про̀странства? Именно всему этому Микеланджело не могъ учиться ни у кого, кромѣ какъ у великаго представителя перспективы, Мелоццо да-Форли. Наконецъ, Рафаэль, который настолько былъ чувствительнѣе ко всѣмъ попадавшимся ему по дорогѣ впечатлѣніямъ и жаждалъ учиться вездѣ, гдѣ только встрѣчалъ выдающіяся качества, — долженъ былъ признать, въ стѣнныхъ фрескахъ Мелоццо да-Форли въ Римѣ, родственный себѣ духъ, который былъ ему близокъ еще дома, у отца подъ крылышкомъ. Но въ Римѣ въ первый разъ, по всей вѣроятности, раскрылось для Рафаэля постиженіе истинной великости этого человѣка, потому что подобная идеальность, при полной правдивости схватыванія и передачи видѣннаго, и была именно тою самою горячею жаждою, которая опредѣлила собственное развитіе самого урбинца

(Рафаэля). Только здѣсь, въ Римѣ, могло совершиться теперь полное освобожденіе Рафаэля отъ перуджиновской сентиментальности и чувствительности, потому что, во Флоренціи, самъ Ліонардо да-Винчи, со своею сладостью, былъ затронутъ Перуджиномъ, цѣломудренное настроеніе Фра-Бартоломмео также попало къ нему въ сѣти, а новое прославленіе наготы у Микеланджело, какъ ни возбуждало къ изученію, было слишкомъ противоположно натурѣ Рафаэля. Ничего нѣтъ удивительнаго, что ангелы Мелоццо да-Форли въ церкви св. Апостоловъ въ Римѣ, или, можетъ быть, аллегорическія фигуры въ Ватиканѣ, въ Станцахъ, поразили сына Джованни де-Санти и дали могучій взмахъ и широту его собственнымъ созданіямъ въ «Camera della Segnatura». Его поэзія носится на крыльяхъ именно этого близко-родственнаго генія; «Madonna di Fuligno» непосредственно изошла изъ фрески Мелоццо да-Форли въ капеллѣ хора собора св. Петра въ Римѣ».

Всѣ эти соображенія о Мелоццо да-Форли кажутся крайне преувеличенными и натянутыми. Соображенія профессора Шмарзова являются здѣсь очень похожими на соображенія Рафаэлева отца, Джованни, который, какъ мы видѣли выше, болѣе всего цѣнилъ въ искуствѣ все техническое: перспективу, раккурсы, рисунокъ, краски, группированіе и расположеніе фигуръ, выдумку позъ и т. д., но ни слова не говорилъ о томъ, что есть самаго существеннаго въ картинѣ,—о творчествѣ художника, о содержаніи и задачѣ ея, о характерахъ и выраженіи, вѣрности дѣйствительности, правдѣ природы. Микелоццо прославляется у Шмарзова, какъ необычайный геній, за то, что рисовалъ красивыхъ ангеловъ и херувимовъ, изящныхъ Мадоннъ, «достойныхъ» и почтенныхъ апостоловъ, за раккурсы и перспективу. Но, какъ ни интересны подобныя вещи, отъ даровитаго владѣнія ими до геніальности художника — еще очень далеко. И если Рафаэль съ Микеланджело много уже вѣковъ прославляются, какъ великіе художники, то, конечно, не за одну только красоту лицъ и фигуръ въ своихъ картинахъ, не за одни раккурсы и перспективы. Для восторговъ цѣлаго міра навѣрное требуется что-нибудь побольше и поважнѣе, чѣмъ такіе второстепенныя подробности искуства.

Неужели Рафаэль стоялъ бы ниже, если бы въ его картинахъ меньше было красивыхъ ангеловъ, а, пожалуй, и вовсе ихъ не было, и Микеланджело меньше вѣсилъ бы на вѣсахъ міра, если бы не написалъ на своемъ вѣку ни единаго раккурса и изобразилъ бы своихъ «пророковъ» и прочія свои дѣйствующія лица вовсе не на потолкѣ Сикстинской Капеллы— напрасная и каррикатурная головоломная работа и для зрителя. и для живописца,—а прямо на вертикальныхъ стѣнахъ или холстахъ? Обо всѣхъ этихъ «раккурсахъ» и «перспективахъ» можно теперь только съ жалостью вздыхать, можно печалиться о потраченныхъ на нихъ понапрасну времени и трудѣ. Нѣтъ, заслуги

великихъ художниковъ лежатъ раньше всего не въ одной только техникѣ: для того требуется нѣчто повыше, поглубже и позначительнѣе, а такъ какъ этого «нѣчто» никогда не бывало у Мелоццо да-Форли, то поэтому его никто никогда и не считалъ «великимъ», во всѣ 400 лѣтъ, прошедшія со времени его смерти, да, навѣрное, и впредь таковымъ считать не будутъ. Никакіе профессора никакими потугами навѣрное тутъ ничего не подѣлаютъ. Мелоццо да-Форли, безъ сомнѣнія, всегда заслуживалъ великаго уваженія за многія хорошія, симпатичныя и солидныя качества своей художественной натуры: красоту, изящество многихъ фигуръ, грацію и благородство, въ нихъ иногда встрѣчающіяся; но всякое душевное выраженіе въ нихъ отсутствуетъ, оно тутъ равняется нулю, а это всегда невыносимо, теперь еще больше, чѣмъ 300 и 400 лѣтъ тому назадъ. Всѣ дѣйствующія лица его картинъ—какія-то застывшія, замерзлыя, хотя и красивыя подчасъ муміи; притомъ въ нихъ слишкомъ много еще средневѣковой кукольности и неподвижности, не взирая на весь шагъ впередъ, сдѣланный художникомъ предъ многими изъ его предшественниковъ. Но, именно, дѣло-то и состоитъ въ томъ, что противъ «многихъ», но не всѣхъ современниковъ. Къ немалому числу изъ общей массы профессоръ Шмарзовъ слишкомъ несправедливъ. Онъ желаетъ поставить своего излюбленнаго идола выше кого-бы то ни было въ италіанскомъ искуствѣ раньше Рафаэля и Микеланджело. Но этого нельзя: есть немало талантливыхъ италіанцевъ XV вѣка, которые либо равны, либо даже выше Мелоццо да-Форли и, по всей справедливости, всегда такъ и считались впродолженіи послѣднихъ четырехъ столѣтій. Довольно указать на одного Доменико Гирландайо и Луку Синьорелли, истинныхъ *предтечей* Микеланджело, по грандіозности, силѣ и правдивости сценъ, группъ и фигуръ. И такихъ «предтечей» было у Рафаэля и Микеланджело много. Ограничивать роль ихъ «предшественниковъ» и «учителей» однимъ только Мелоццо да-Форли — величайшая ошибка, на что врядъ ли дастъ когда-нибудь свое согласіе потомство. Притомъ же, не забудемъ, что одно изъ высшихъ достоинствъ старой флорентинской школы — реализмъ изображенія — есть именно такое качество, которое занимаетъ громадное мѣсто въ искуствѣ. Мелоццо началъ, правда, какъ реалистъ; но чѣмъ дальше, тѣмъ больше онъ удалялся отъ простой, неприкрашенной натуры, старался о «возвышеніи», объ «усовершенствованіи» того, что мы встрѣчаемъ въ дѣйствительной натурѣ,—значитъ идеальничалъ и фальшивилъ. По счастью, у него было въ то же самое время много противувѣсовъ, въ лицѣ разныхъ талантливыхъ живописцевъ, преимущественно реалистической флорентійской школы.

Но, задавшись однажды идеею и необычайномъ величіи избраннаго имъ живописца, профессоръ Шмарзовъ пожелалъ сильно настаивать на всемірной роли Мелоццо да-Форли и, не до-

вольствуясь изображеніемъ прямой филіаціи Рафаэля и Микеланджело отъ своего форливезца, задумалъ притянуть къ этому дѣлу и отца Рафаэля. Въ прежней, большой своей книгѣ, посвященной спеціально Мелоццо да-Форли, онъ говоритъ: «Очень вѣроятно, что Джованни де-Санти, обязанный всѣмъ лучшимъ въ своей дѣятельности своему учителю и другу, Мелоццо да-Форли, вѣроятно, въ разговорахъ со своимъ сыномъ (Рафаэлемъ), съ большимъ почтеніемъ отзывался объ уважаемомъ человѣкѣ, какъ онъ это выразилъ и въ поэмѣ своей. Навѣрное, въ папкахъ у отца находились рисунки Мелоццо, хранимые, какъ драгоцѣнное воспоминаніе». Въ новѣйшей своей книгѣ о Джованни де-Санти, Шмарзовъ говоритъ: «Неужели мы можемъ представить себѣ Рафаэлева отца молчаливымъ и углубленнымъ въ себя поэтомъ, несообщительнымъ съ любезнымъ сыномъ, на манеръ Микеланджело,—человѣкомъ, замыкающимся отъ другихъ и чуждающимся жены и сына въ минуты занятія своею работой? Наврядъ ли! Мы, наоборотъ, попадемъ вѣрно, когда станемъ искать сердечное настроеніе живописца также и у вдохновеннаго глашатая дѣяній его герцога урбинскаго. Неужели онъ не разсказывалъ своимъ ближнимъ того, что онъ читалъ въ «запискахъ» герцогскаго секретаря Пальтрони, или что самъ припоминалъ изъ исторіи этого владыки и исторіи своего отечества, какъ онъ это разсказалъ въ своихъ стихахъ? Неужели этотъ богатый матеріалъ, полученный изъ устъ отца, не наполнялъ фантазіи мальчика, чѣмъ болѣе этотъ росъ?.. Конечно, многое изъ того, что вошло, въ видѣ поэтическаго аппарата, въ составъ поэмы Джованни Санти, было тогда общимъ достояніемъ людей даже умѣренно-образованныхъ и даже преподавалось въ школѣ такого города, какъ Урбино. Но мы имѣемъ возможность, только при помощи поэмы Санти, измѣрить объемъ тѣхъ представленій, среди которыхъ воспитывался Рафаэль, а посредство отца-писателя придаетъ всѣмъ этимъ элементамъ особенно интимный характеръ». Читая эти строки, конечно, каждый подумаетъ: «Если пускаться въ область «можетъ быть», то мы, навѣрное, никогда не найдемъ никакого конца. Предположеніе — это такое море, у котораго никакихъ предѣловъ нѣтъ. Можно, пожалуй, сію же секунду, настроить еще сто такихъ же предложеній о Рафаэлѣ и его отцѣ. Только что̀ въ нихъ толку»? Но важнѣе полной несостоятельности ни на чемъ не основанныхъ выдумокъ и фантазій, еще одно обстоятельство, выпущенное изъ виду профессоромъ Шмарзовымъ.. «Какъ такъ—скажетъ ему, можетъ быть, не одинъ изъ его читателей,—какъ такъ? Вотъ вы все разсказываете про вліяніе Джованни Санти на его сына. Превосходно! Но позвольте спросить: сколько лѣтъ было Рафаэлю, когда отецъ его умеръ?— Одиннадцать.—Значитъ, отецъ разсуждалъ съ нимъ объ искуствѣ, о Мелоццо да-Форли, объ его великомъ значеніи сравнительно съ другими, о политикѣ, объ исторіи и обо всемъ прочемъ, когда маленькому Рафаэлю было 8, 9, 10 лѣтъ. Да вѣроятно ли это? А

если такой фактъ и существовалъ, то какое же тутъ вліяніе могло совершиться надъ Рафаэлемъ? Но, больше того: не вы ли сами говорите, въ большой книгѣ своей о Мелоццо да-Форли, что настоящее-молъ вліяніе этого живописца на Рафаэля началось лишь съ тѣхъ поръ, какъ этотъ послѣдній пріѣхалъ въ Римъ и, увидѣвъ фрески Мелоццо въ Ватиканѣ и въ церкви св. Апостоловъ, почувствовалъ родственность для себя натуры форливезскаго живописца. И это—вполнѣ резонно и раціонально. Но какую же роль играютъ, въ такомъ случаѣ, всѣ выдуманные «разговоры отца», «папки съ рисунками Мелоццо да-Форли», и проч., и проч.? Да никакой ровно! Что ни разсказывай, что ни показывай 10—11-ти-лѣтнему мальчику, этимъ его вкуса еще не сформируешь, этимъ ему никакого направленія не дашь, особливо если это—мальчикъ даровитый, выходящій изъ ряда вонъ, наконецъ, геніальный. Онъ прежде всего послѣдуетъ требованію своей собственной натуры, а не рекомендаціямъ, папкамъ и разговорамъ отца. Если Мелоццо да-Форли и имѣлъ, можетъ статься, значительное вліяніе на Рафаэля, то, навѣрное, тогда, когда ему было болѣе 10-ти и 11-ти лѣтъ, и когда многія другія вліянія (въ томъ числѣ иныя гораздо поважнѣе Мелоццовскаго) были ему понятны и осязательны.

Но тогда на что же сводится вся книга профессора Шмарзова о Джованни Санти, со всѣми ея хлопотливыми, мелочными и основательными изслѣдованіями о томъ, когда, какъ и почему этотъ человѣкъ писалъ свою поэму въ 23,000 стиховъ, когда, какъ и почему онъ же написалъ въ разныхъ городахъ и городкахъ Средней Италіи всѣ свои картины и фрески? На то, что вотъ-молъ получено теперь немало новыхъ свѣдѣній и объ этомъ третье-или четвертостепенномъ художникѣ. И за эти свѣдѣнія можно быть благодарнымъ, потому что, по части матеріаловъ, для исторіи всякое даяніе благо и, навѣрное, пригодится въ одномъ изъ уголковъ общей художественной лѣтописи. Художественныя творенія Джованни Санти не представляютъ никакого особеннаго художественнаго интереса потому, что, какъ много разъ повторено въ изслѣдованіи самого же Шмарзова, и та и другая картина его, и та и эта фреска, не заключаютъ въ себѣ никакого особеннаго, самостоятельнаго, оригинальнаго характера, а являются лишь слабымъ, блѣднымъ эхомъ фактуры и манеры его друга, учителя и хозяина по работамъ, Мелоццо да-Форли. Значитъ, всѣми своими новѣйшими разысканіями профессоръ Шмарзовъ не прибавилъ ни единаго лепестка къ вѣнцу Джованни Санти, и какимъ этотъ послѣдній до сихъ поръ считался впродолженіи нѣсколькихъ столѣтій, подчиненнымъ художникомъ, принадлежащимъ къ группѣ учениковъ, сотрудниковъ и помощниковъ, стоящей вокругъ болѣе крупной и самостоятельной личности, каковою былъ, напримѣръ, Мелоццо да-Форли, такимъ онъ будетъ оставаться и впредь. Что же касается до Джованни Санти, то

художественное и воспитательное вліяніе его на сына ничуть не вытекаетъ изъ сказаннаго въ книгѣ профессора. И духъ, и направленіе, и вкусъ, и характеръ творчества у сына были совсѣмъ иные, чѣмъ у отца. Никакъ нельзя сказать, чтобы Мелоццо да-Форли игралъ громадную, рѣшающую роль въ образованіи художественной физіономіи Рафаэля, потому что эта физіономія имѣла основы въ собственной натурѣ самаго Рафаэля, а если чѣмъ-либо Рафаэль и обязанъ форливезскому живописцу, то лишь въ извѣстной мѣрѣ и наравнѣ, а, можетъ быть, и въ гораздо меньшей степени, чѣмъ нѣсколькимъ другимъ своимъ предшественникамъ. Во всякомъ случаѣ, вліяніе Мелоццо да-Форли произошло на Рафаэля не черезъ отца (скончавшагося еще тогда, когда Рафаэль былъ маленькимъ ребенкомъ и съ живописью имѣлъ еще слишкомъ мало общаго), но самостоятельно. независимо отъ отца. Такимъ образомъ, если говорить объ отношеніяхъ Рафаэля къ отцу, можно допустить только одно: признать, что Рафаэль родился въ такомъ семействѣ, гдѣ отецъ не былъ чуждъ художества и имѣлъ понятіе—хоть по наслышкѣ, по именамъ,—о талантливыхъ художникахъ своего и предшествовавшаго вѣка и, сверхъ того, любилъ заниматься литературой, пописывалъ стихи, неважные по формѣ и содержанію, но въ громадномъ количествѣ. Все это—условія довольно благопріятныя для развитія талантливаго будущаго художника, но еще мало значившія для Рафаэля, оставшагося послѣ отца еще слишкомъ молоденькимъ мальчикомъ и, значитъ, развивавшагося уже подъ вліяніемъ не отцовскимъ, а разнообразными другими.

Такимъ образомъ, мнѣ кажутся совершенно неосновательными заключительныя фразы книги Шмарзова, о Джованни Санти: «Все духовное наслѣдство, нами изслѣдованное, играетъ въ исторіи Рафаэля гораздо болѣе значительную роль, чѣмъ какіе-угодно вопросы о внѣшнемъ школьномъ ученіи въ такой-то или такой-то художественной мастерской *); это послѣднее ученье можетъ только дать возможность выказать богатство собственнаго внутренняго содержанія въ свободной формѣ выраженія. Кто хочетъ понять развитіе Рафаэля, тотъ долженъ напередъ во всемъ объемѣ познакомиться съ натурою его отца... Ростъ великаго сына коренится въ натурѣ и творчествѣ его отца, Джованни Санти, какъ живописца и поэта(!). Доказать это—составляетъ первую задачу исторіи юношества Рафаэля». Намъ, наоборотъ, кажется, что такой задачи вовсе не предстоитъ, а исполненіе ея Шмарзовымъ имѣло результатомъ лишь рядъ фантазій и натяжекъ. Раньше Шмарзова, всѣ писатели стараго и новаго времени гораздо раціональнѣе, проще и естественнѣе рисовали молодые годы и ростъ Рафаэля.

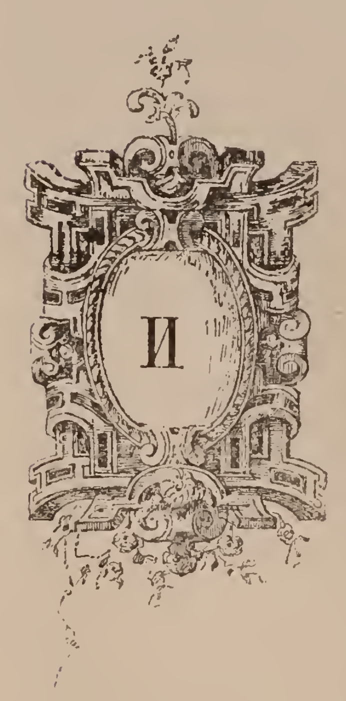
---

*) Шмарзовъ разумѣетъ здѣсь пребываніе Рафаэля въ мастерской Перуджино, которому всѣ историки придавали до сихъ поръ (и весьма справедливо) величайшее значеніе въ исторіи жизни Рафаэля.



ОЧЕРКЪ ИСТОРІИ СКУЛЬПТУРЫ ВЪ РОССІИ

П. Н. ПЕТРОВА



Искуство ваянія въ нашемъ отечествѣ до XVIII столѣтія не находило себѣ такого обширнаго примѣненія, какъ въ Западной Европѣ. Восточное православіе, усвоенное св. Владиміромъ русскому народу, не допускало въ наши храмы круглыхъ фигуръ. Однако, въ часовняхъ, вошло въ обычай ставить круглыя изображенія, хотя и безъ большаго рельефа. Этимъ до извѣстной степени объясняется развитіе у насъ иконной рѣзьбы и литья мѣдныхъ образковъ съ трехцвѣтною эмальною поливою. Образное литейное дѣло, если судить по обилію дошедшихъ до насъ памятниковъ XVI и XVII вѣковъ, занимало немало рукъ и, не смотря на сравнительную дешевизну подобныхъ издѣлій, составляло немаловажную отрасль промышленности. При такихъ условіяхъ, исторія этого дѣла составляетъ задачу собственно археологіи, и изслѣдователь судьбы художествъ въ нашемъ отечествѣ имѣетъ право не включать его въ свою программу. То же самое можно сказать и о русской рѣзьбѣ печатей на стали въ XVII вѣкѣ: изображенія на печатяхъ государственнаго орла, или

другихъ предметовъ, представляютъ мало художественности, а тѣмъ менѣе представляетъ ея рѣзьба надписей почти во весь XVIII вѣкъ, даже въ трудахъ техниковъ при Императорской Академіи наукъ. Такимъ образомъ, въ обзоръ русской скульптуры должны войдти только свѣдѣнія о дѣятельности художниковъ, воспитывавшихся въ Императорской Академіи художествъ и проявившихъ свой талантъ въ рѣзьбѣ на крѣпкихъ камняхъ, а равно и въ медальерномъ дѣлѣ,—слѣдовательно, о мастерахъ ближайшаго къ намъ времени. Литье изъ металловъ, начавшееся въ Россіи съ отливки колоколовъ, пищалей и пушекъ, также имѣло до XVIII столѣтія характеръ не художественный, а ремесленный, а потому и его исторія съ XIV вѣка, въ теченіи четырехъ или пяти столѣтій, составляетъ предметъ археологіи.

Изъ всего сказаннаго слѣдуетъ, что историкъ собственно скульптуры въ Россіи обязанъ только вкратцѣ опредѣлить значеніе нашей старинной образной рѣзьбы и особенности ея характера. Кромѣ того, онъ долженъ разсмотрѣть дѣятельность иностранныхъ мастеровъ, сдѣлавшихся учителями русскихъ художниковъ по разнымъ скульптурнымъ спеціальностямъ въ XVIII столѣтіи. Эти наставники и ихъ ученики заполняютъ своею дѣятельностью время отъ введенія у насъ въ употребленіе пріемовъ художественной скульптуры и до появленія самостоятельныхъ русскихъ художниковъ и скульпторовъ.

I.

Въ доисторическую пору, рѣзьба изъ дерева у прибалтійскихъ славянъ была, можно сказать, первымъ проявленіемъ художественнаго творчества. Наклонность къ этому искуству у славянъ, предковъ русскаго народа, можно считать ихъ природнымъ даромъ. Скульптурныя изображенія находили себѣ мѣсто въ славянскихъ храмахъ еще задолго до принятія этими племенами христіанства. По свидѣтельству иностранныхъ средневѣковыхъ историковъ славянства, наружнія ограды славянскихъ святилищъ въ Арконѣ и Ретрѣ были обставлены рѣзными изъ дерева кумирами, выражавшими, въ каждомъ изъ своихъ типовъ характеръ даннаго божества. Приэтомъ не всѣ божества были снабжаемы ужасающимъ характеромъ, выраженіемъ могущества, гнѣва и кары. Рядомъ съ грозными типами Святовида, Перуна и громовержца-Тура, являлись кроткіе образы воплощенной любви, Лады-Пріи, и олицетворенія идеи достатка и покровительства труду, въ видѣ Волоса-Дажбога. Это показаніе историковъ даетъ намъ право заключать о значительномъ развитіи у славянъ ваянія,—конечно, своеобразнаго, іератическаго, но уже отмѣченнаго со стороны исполнителя печатью сознанія относительно того, что онъ дѣлаетъ. Условность типа и характера тутъ не можетъ подлежать сомнѣнію. Съ другой стороны, нельзя не

предположить въ древнихъ рѣзчикахъ нѣкотораго постепеннаго стремленія работать лучше, совершеннѣе.

Въ древней Руси—если разумѣть подъ этимъ словомъ больше Сѣверо-Востокъ, чѣмъ Юго-Западъ Европейской Россіи,—мы готовы видѣть въ круглыхъ рѣзныхъ иконахъ времени христіанства видоизмѣненія тѣхъ типовъ, которые имѣли кумиры первобытной славянской религіи. За основательность такого мнѣнія говорятъ, вопервыхъ, сомнительность атрибутовъ, которые придавались разнымъ круглымъ изображеніямъ, а вовторыхъ, то, по большей части грозное, выраженіе лика, не соотвѣтствующее духу и смыслу христіанской легенды о лицѣ, имя котораго носитъ тотъ или другой рѣзной образъ. Самыя постановленія нашей Церкви, устраняющія изъ храмовъ подобныя изображенія, даютъ намъ право заключать о сомнительности приписываемыхъ имъ наименованій и о далеко неполномъ соотвѣтствіи ихъ характера съ условіями принятаго религіею типа. Таковы, между прочимъ, дошедшія отъ отдаленныхъ вѣковъ, близкихъ къ принятію Русью христіанства, рѣзныя изображенія пророка Иліи со снопомъ, св. Власія съ домашнимъ рогатымъ скотомъ, св. Георгія на конѣ, и Николая Чудотворца съ мечемъ въ десницѣ. Быстрота перемѣны языческихъ вѣрованій на христіанскія не могла изгладить ихъ изъ народной памяти, а недостаточность знакомства съ догматами новой религіи въ умахъ и представленіяхъ недавнихъ язычниковъ способствовала перенесенію именъ божествъ и аллегорій міровыхъ явленій, встрѣчающихся въ былинахъ, на сходныя имена святыхъ и на понятія христіанства. Это перенесеніе произошло незамѣтно, такъ какъ первые русскіе архіереи изъ грековъ, по незнакомству съ нашимъ языкомъ, не могли учительнымъ словомъ вліять на уничтоженіе суевѣрія не только въ народѣ, но и въ духовенствѣ. Легко утвердившіяся въ это время суевѣрія уже слились для слѣдующаго поколѣнія съ догматами вѣры, далеко не полно усвоенной и понимаемой. Привязанность народа къ круглымъ, хотя и неособенно рельефнымъ изображеніямъ святыхъ съ сомнительными атрибутами объясняется именно этими фактами, съ своей стороны объясняющими неоднократные запреты высшаго духовенства держать въ церквахъ подобныя рѣзныя изображенія и считать ихъ за иконы. Между тѣмъ, они служили первыми иконами чествуемыхъ въ народѣ святыхъ и поддерживали деревянную скульптуру, такъ что, такъ сказать, благодаря запрещеннымъ типамъ, она вошла въ общее употребленіе раньше иконописи. Иконопись же наша оказалась соперницею рѣзнымъ, покрываемымъ красками, изображеніямъ, а эти изображенія замѣнились болѣе дешевыми мѣдными образками съ глазурною цвѣтною поливою. Чрезъ это, въ XVIII вѣкѣ, самая техника ихъ производства опустилась на низкую степень, тогда какъ XVI вѣкъ былъ періодомъ наивысшаго развитія русской деревянной рѣзьбы, о чемъ можно заключить по дошедшимъ до насъ памятникамъ. Раскраска деревянныхъ круглыхъ

иконъ, какъ намъ кажется, была, въ свою очередь, слѣдствіемъ принявшагося обычая покрывать рѣзныя круглыя фигуры натуральными богослужебными одеждами.

Это мы видимъ на сохранившихся рѣзныхъ иконахъ въ Новѣгородѣ и въ Москвѣ, унаслѣдовавшей многіе новгородскіе обычаи вмѣстѣ съ порядкомъ земской оцѣнки угодій и вообще оброчныхъ статей, дававшихъ постоянный доходъ. Новгородъ, не только въ эпоху своего процвѣтанія, но и до половины XVI вѣка, былъ самою культурною частью русской территоріи, а потому и искуство вообще, а не одно только ваяніе, стояло тамъ выше, чѣмъ въ другихъ мѣстностяхъ Россіи, и запросъ на него былъ значительнѣе. Деревянная рѣзьба, какъ можно заключать также и по развитію рѣзьбы изъ кости между сѣверными поморами, приходилась русскимъ людямъ больше по душѣ, чѣмъ другія отрасли художественнаго производства. Что же касается до орнаментовъ всякаго рода, какъ рѣзныхъ, такъ и получаемыхъ раскраскою, или вышивкою, то представители и представительницы русской народности проявляли въ нихъ изстари оригинальность и талантъ.

Рѣзьба изъ камня сохранила съ XII вѣка любовь къ изображенію различныхъ животныхъ при орнаментаціи фасадовъ православныхъ храмовъ; но изображенія представителей царства животнаго, четвероногихъ и преимущественно птицъ, поставленныхъ рядами, или занимающихъ все пространство, больше всего являлись въ вышивныхъ работахъ русскихъ мастерицъ. Поэтому, въ орнаментаціи храмовыхъ фасадовъ трудно видѣть простое подражаніе общепринятому характеру подобныхъ украшеній на Западѣ Европѣ въ Средніе Вѣка. Западная готическая орнаментистика также пользовалась животными формами для ваянія, но фигуры на фасадахъ Переяславскаго храма представляютъ сосредоточеніе фигуръ животныхъ въ такой массѣ, какую напрасно стали бы мы искать на готическихъ архитектурныхъ памятникахъ. Такимъ образомъ, если не условія пользованія формами, бывшими одинаково употребительными и у насъ, и на Западѣ, то комбинація единственно этихъ формъ, безъ человѣческихъ фигуръ, выражаетъ нашъ мѣстный оттѣнокъ орнаментаціи и художественный вкусъ того времени.

Читая въ лѣтописи о трудѣ хитреца Авдѣя, украсившаго рѣзьбою наружность Холмскаго собора, въ Галицкомъ княжествѣ, мы можемъ, конечно, видѣть, въ лицѣ этого мастера, пришлаго, а не туземнаго художника. Но, допуская участіе въ каменномъ ваяніи иностранцевъ, за деревянною рѣзьбою мы можемъ установить несомнѣнное мѣстно-русское происхожденіе и самостоятельное, оригинальное развитіе. Принимая же это, мы должны считать русскую образную рѣзьбу отличительнымъ и наиболѣе характернымъ проявленіемъ искуства въ нашемъ отечествѣ за отдаленные вѣка, наравнѣ съ національнымъ зодчествомъ. Въ виду свидѣтельствъ нѣмецкихъ историковъ объ ук-

рашеніи деревянною рѣзьбою языческихъ славянскихъ храмовъ на южномъ балтійскомъ поморьѣ, нельзя допустить разницы въ условіяхъ быта новгородской колоніи отъ быта озерской метрополіи. Сказанія русской лѣтописи о кумирахъ въ Новѣгородѣ, при Владимірѣ, подтверждаютъ, а не отрицаютъ наше положеніе. Послѣ ослабленія монгольскаго ига, являются на Руси рѣзные памятники, первый взглядъ на которые поселяетъ въ насъ увѣренность, что это—продукты техники, успѣвшей уже достигнуть нѣкоторой степени развитія, не смотря на медленность въ ходѣ усовершенствованій, а это, въ свою очередь, указываетъ на повсемѣстность употребленія рѣзьбы и на обычность занятія ею, никогда не прекращавшагося въ народѣ. Какъ мы уже замѣтили, памятники русской рѣзьбы отличаются отъ западно-европейскихъ самымъ своимъ характеромъ. Высокаго рельефа наши рѣзчики совсѣмъ не употребляли; узоры орнамента были, такъ сказать, гравированные, прорѣзные вглубь, не рѣзкіе, какъ-бы сообщавшіе украшеніямъ и одеждамъ характеръ выписки, и самымъ складомъ своимъ походили на иконописныя очертанія. Сверхъ того, русская рѣзьба ограничивала обозначеніе одеждъ основными главными изгибами, передавая мелкія углубленія легкими и неособенно обильными чертами. Понятно, что и рельефъ частей лица былъ далеко неполный: глаза, носъ и губы изображались условно, безъ прямаго подражанія натурѣ, или хотя-бы припоминанія ея формъ. За то волосы на головѣ и бородѣ рѣзчикъ выполнилъ тщательно, щепетильно, усиливая этимъ сухость и, можно сказать, избѣгая выраженія мягкости и свѣжести,—словомъ, поступалъ какъ разъ противоположено тому, какъ достигался эффектъ на Западѣ, немыслимый безъ высокаго рельефа. Новгородскіе памятники временъ Грознаго: царское и митрополичье мѣста, рѣзныя, деревянныя, вызолоченныя, въ Софійскомъ соборѣ, и рѣзные золоченные праздники въ приписной къ Знаменскому собору церкви Спаса-Преображенія, вполнѣ выражаютъ указанные нами характеръ и особенности мѣстной техники.

Съ первой половины XVII вѣка, всѣ отрасли художественно-техническихъ производствъ сосредоточиваются въ Москвѣ, при царскомъ дворѣ. Вызовъ туда изъ городовъ лучшихъ представителей каждаго рода техники и порученіе имъ выказать свою досужесть въ совмѣстномъ трудѣ уже были толчкомъ, побуждавшимъ къ соревнованію. Немаловажнымъ стимуломъ къ улучшенію техническихъ пріемовъ служила, кромѣ того, матеріальная выгода, такъ какъ бо̀льшее умѣнье оплачивалось и болѣе значительнымъ вознагражденіемъ. Само собою разумѣется, улучшеніе это происходило не быстро, а постепенно. У однихъ труженниковъ оно наступало скорѣе, у другихъ шло продолжительнѣе, но общее движеніе къ совершенству и подъемъ требованій отъ себя и отъ другихъ совершались среди ихъ массы безъ колебаній и уклоненій. Стремленіе отличиться бываетъ

особенно сильно между людьми молодыхъ или среднихъ лѣтъ, какіе, въ данномъ случаѣ, призывались къ дѣлу и назначались въ наряды. Поэтому неудивительно, что въ царской Москвѣ, независимо отъ призванныхъ на службу иностранныхъ техниковъ, напримѣръ, зодчихъ, насчитывалось въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII вѣка довольно много искусныхъ рѣзчиковъ для выполненія всякаго рода рельефовъ, иконостасовъ, фронтоновъ и памятниковъ. Въ затѣйливой орнаментикѣ XVII вѣка, перенесенной въ Москву съ Запада Европы, высокій рельефъ округлыхъ тѣльныхъ частей соединялся съ тонкою детальностью отдѣлки мотивовъ растительнаго міра, являвшихся, въ архитектурѣ, въ качествѣ украшеній.

Отъ времени правленія трехъ сыновей царя Алексѣя Михайловича, рѣзныхъ, росписныхъ и золоченыхъ иконостасовъ, равно какъ и орнаментированныхъ фасадовъ, дошло до насъ весьма много, и всѣ подобные памятники свидѣтельствуютъ о важной роли, какую скульптура играла въ архитектурной концепціи, съ цѣлью достиженія полнаго эффекта. Не можетъ быть никакого сомнѣнія въ томъ, что первыя два царствованія государей изъ дома Романовыхъ сильно подвинули впередъ сближеніе Россіи съ Европою и повели къ заимствованію отъ нея элементовъ, наиболѣе пригодныхъ для развивавшейся русской культуры. Царствованіе же Петра Великаго разомъ устранило всѣ тормазы, еще мѣшавшіе пересадкѣ къ намъ цѣликомъ заморскихъ изобрѣтеній, вмѣстѣ съ чуждыми для насъ до того времени обычаями и образомъ жизни. Этотъ фактъ сдѣлался, впрочемъ, общимъ мѣстомъ во всѣхъ нашихъ историческихъ сочиненіяхъ, и распространяться о немъ, даже по отношенію успѣховъ у насъ искуства, было бы, собственно говоря, излишне.

Достаточно будетъ сказать, что, съ начала XVIII вѣка, потребность въ скульпторахъ стала у насъ сильно заявляться не только со стороны Церкви и высшаго общества, быстро усвоившаго себѣ западно-европейскую роскошь, но и со стороны правительства. Заводя флотъ и артиллерію, Петръ I, какъ для ихъ потребностей, такъ и для другихъ надобностей, нанималъ иностранныхъ литейщиковъ и скульпторовъ. Въ помощь этимъ художникамъ были приданы русскіе техники, хорошо подготовленные при Московской Оружейной Палатѣ. Пріѣзжіе артисты, со своей стороны, обязывались, на основаніи заключенныхъ съ ними контрактовъ, немедленно заняться образованіемъ русскихъ учениковъ, ничего не утаивая отъ нихъ изъ своихъ познаній. У Петра Великаго, обученіе русскихъ иностранному досужеству стояло на первомъ планѣ въ договорахъ со всѣми европейскими художниками. Преобразователь Россіи нанималъ ихъ лишь на нѣкоторое время, отнюдь не желая оставлять чужихъ людей у себя надолго или навсегда. Онъ разсчитывалъ, главнымъ образомъ, на то, чтобы при ихъ помощи завелись въ его государствѣ собственные, хорошо-подготовленные спеціалисты. Полное обуче-

ніе даннаго числа учениковъ въ установленный срокъ доставляло наставнику-иностранцу право на полученіе отъ правительства пожизненнаго пенсіона, равнаго окладу жалованья на службѣ, и эта выгода побуждала большинство призванныхъ Петромъ техниковъ честно исполнять контрактныя условія и усердно трудиться надъ подготовкою ввѣренныхъ имъ русскихъ, которые, со временемъ, могли бы ихъ вполнѣ замѣнить.

Во все царствованіе Петра Великаго, изъ контрактовъ съ иностранцами условіе обучать русскихъ не вычеркивалось. Опускать его стали только при Петрѣ II, во время завѣдыванія столицею Миниха. По какимъ причинамъ произошло такое измѣненіе условій—трудно сказать съ опредѣлительностью. Быть можетъ, правительство, пребывавшее въ Москвѣ, думало совсѣмъ прекратить пріемъ иностранцевъ на свою службу и устранить предлогъ тѣмъ изъ нихъ, которые уже находились на ней, пользоваться русскимъ жалованіемъ. На самомъ дѣлѣ, въ 1727 и 1728 годахъ, многіе техники были уволены, и на мѣсто ихъ не приглашено другихъ иностранцевъ; вакансіи ихъ были замѣщены русскими пенсіонерами правительства за границей, вызванными въ отечество по истеченіи срока ихъ командировки туда.

Но такое, сравнительно выгодное для соотечественниковъ, положеніе дѣла длилось недолго. Съ воцареніемъ Анны, колонизаторская дѣятельность петербургскаго нѣмецкаго камрадства, поддерживаемая авторитетомъ иностранцевъ-академиковъ, проявилась съ новою силою. Техники-нѣмцы, вызванные прямо на опредѣленныя мѣста, обезпечивали себѣ формальными договорами съ правительствомъ хорошіе оклады содержанія, но не проговаривались приэтомъ ни единымъ словомъ о какихъ бы то ни было обязательствахъ со своей стороны. Слѣдствіемъ этого явилось ихъ нежеланіе подготовлять русскихъ къ какимъ бы ни было спеціальностямъ. Не давая себѣ труда наставлять учениковъ, учитель только по имени хлопоталъ лишь о томъ, какъ-бы съ наименьшею заботою гарантировать себѣ постоянныя занятія по своей должности до тѣхъ поръ, пока ему самому не надоѣстъ получать жалованье, и затѣмъ передать свое амплуа камраду, или родственнику, вызвавъ таковаго изъ за границы и отрекомендовавъ его, какъ человѣка надежнаго. Его, разумѣется, принимали, и все, казалось, обстояло благополучно.

Къ чести лицъ, занимавшихъ въ Петербургѣ, при Петрѣ I и въ вскорѣ послѣ него, мѣста техниковъ, надо сказать, что никто изъ нихъ, повидимому, не пренебрегалъ обязанностью наставника, а, напротивъ того, старался передавать ученикамъ все свое знаніе и умѣнье. Какъ мы уже замѣтили выше, при Петрѣ Великомъ состояли техники по различнымъ отраслямъ ваянія: по артиллеріи, имѣлись литейные мастера, способные лѣпить статуи; по флоту находились рѣзчики изъ дерева, исполнявшіе вещи своей композиціи; при Канцеляріи городскихъ строеній, въ

помощь архитекторамъ были приданы скульпторы, умѣвшіе компоновать сложные сюжеты и выполнять всякаго рода рельефы изъ глины, воска, камня и металла.

Изъ такихъ мастеровъ, первыми по времени поступленія на царскую службу, были въ Петербургѣ скульпторы Конрадъ *Оснеръ* и Гейнрихъ *Эгельгресеръ* и литейщикъ Филиппъ *Шпекле*. Если не всѣ трое, то первый и послѣдній, принятые еще во время первой поѣздки царя на Западъ Европы, были искусники на всѣ руки. Оснеръ родился въ 1669 г., прослужилъ въ Россіи безупречно почти шестьдесятъ лѣтъ и умеръ 18 августа 1747 г. Онъ могъ похвалиться тѣмъ, что подготовилъ для русской службы настолько же усерднаго сына, носившаго то же имя, что и онъ.

Этимъ двумъ Оснерамъ, работавшимъ вмѣстѣ, принадлежатъ композиціи и выполненіе фронтоновъ для фасадовъ лучшихъ кирпичныхъ зданій, построенныхъ въ Петербургѣ при Петрѣ. Оснеры не только лѣпили изъ глины, но и рѣзали изъ дерева, во вкусѣ своего времени, довольно бойко, хотя и не отличались большимъ изяществомъ рисунка въ изображеніи нагаго человѣческаго тѣла. Образчикомъ искуства Оснера (скорѣе отца, чѣмъ сына), можетъ служить рельефъ на Петровскихъ воротахъ Петропавловской крѣпости, со стороны моста, изображающій «Апостола Петра, низвергающаго, силою своей молитвы, Симона-волхва». Исполненіе этого произведенія относится къ 1717 году.

Генрихъ *Эгельгресеръ* дѣлалъ недурно фигуры геніевъ-дѣтей и амуровъ. Ему принадлежали фронтонныя фигуры по фасаду съ Невы на зданіи 2-го Зимняго Дворца, въ которомъ умеръ Петръ I и на мѣстѣ котораго находится нынѣ эрмитажный театръ.

Пушечный мастеръ, литейщикъ изъ бронзы и мѣди, Филиппъ *Шпекле*, кромѣ исполненія прямыхъ своихъ обязанностей, изящно лѣпилъ орнаменты и отлилъ, по царскому указу, первую статую Сампсона для петергофскаго фонтана, по модели одного изъ скульпторовъ, состоявшихъ на службѣ при Адмиралтейской Коллегіи, въ 1714 году. По части пушечнаго дѣла, Шпекле, въ отношеніи искусности и усердія, былъ первый изъ иностранныхъ мастеровъ этого дѣла на русской службѣ. Рѣдкое трудолюбіе свое и опытность онъ блистательно выказалъ при изготовленіи въ 1701 году артиллерійскихъ орудій, въ замѣнъ захваченныхъ шведами при Нарвѣ. Его прекрасныя пушки, отливавшіяся сперва на Олонецкихъ заводахъ и въ Москвѣ изъ колокольной мѣди, сослужили Петру добрую службу въ первый періодъ Сѣверной Войны. Шпекле славился умѣньемъ составлять пушечный металлъ; но, при переливкѣ въ петербургскомъ арсеналѣ шведскихъ пушекъ, взятыхъ при Полтавѣ, его усилія, какъ признавалъ онъ и самъ, оказались неудачными для того, чтобы улучшить качества бронзы, хорошо

принимавшей шлифовку, но мало надежной въ отношенiи устойчивости при усиленной пальбѣ. Какъ орнаментальный мастеръ, отличавшiйся между сверстниками большимъ вкусомъ и изобрѣтательностью, онъ сохранилъ за собою по смерть должность главнаго литейщика здѣшняго арсенала и, образовавъ русскихъ учениковъ, умеръ осенью 1734 года, еще въ неочень преклонномъ возрастѣ. Послѣ него осталась вдова, Софья Михайловна, русская по происхожденiю, и сынъ, архитекторъ Филиппъ Филипповичъ Шпекле.

Лучшiй изъ учениковъ старшаго Шпекле, сперва по артиллерiи, а потомъ на службѣ при Канцелярiи строенiй, былъ литейщикъ и чеканщикъ Алексѣй Ивановичъ *Куломзинъ*. Онъ родился въ 1704 году, умеръ, какъ кажется, въ отставкѣ и не въ Петербургѣ, при Екатеринѣ II, и славился искуствомъ своимъ при Аннѣ и Елизаветѣ. Въ ту пору онъ былъ отцомъ многочисленнаго семейства и жилъ въ своемъ домѣ, на Петербургской сторонѣ, въ приходѣ Николы въ Посадской. Съ нимъ находились въ самыхъ дружескихъ отношенiяхъ и водили хлѣбъ-соль представители всѣхъ художественныхъ спецiальностей. По женѣ, онъ приходился шуриномъ живописцу Андрею Матвѣевичу Матвѣеву (Кобылину) и архитектору Евлашеву, а извѣстный синодскiй живописецъ и портретистъ А. П. Антроповъ былъ двоюродный братъ жены А. И. Куломзина. Судя по услугамъ, которыя взаимно оказывали другъ другу Куломзинъ и Антроповъ, можно заключить о влiянiи и вѣсѣ перваго, что прiобрѣталось въ то время русскимъ человѣкомъ лишь тогда, когда онъ умѣлъ угодить начальству при самыхъ затруднительныхъ случаяхъ. Это обстоятельство служитъ, въ нашихъ глазахъ, доказательствомъ ума, талантливости и прекраснаго характера Куломзина. То же самое можно сказать и о товарищѣ Куломзина, литейщикѣ Алексѣѣ Исаевичѣ *Исаевѣ*, въ помощи котораго графъ Растрелли-отецъ выполнилъ бронзовую группу Императрицы Анны, хранящуюся въ музеѣ Академiи художествъ. Исаевъ былъ также ученикъ старшаго Шпекле, однимъ годомъ моложе Куломзина.

Спустя семь лѣтъ по принятiи въ службу Оснера и Шпекле, контръ-адмиралъ Корнелiусъ Крюйсъ, нанялъ, въ началѣ 1704 года, двухъ голландскихъ скульпторовъ, Никласа *Кнака* и Абрагама *де-Фриза*, для подѣлокъ при кораблестроенiи и украшенiи судовъ флота Его Царскаго Величества. Приэтомъ онъ цѣнилъ втораго вдвое выше, чѣмъ перваго: по условiю, заключенному съ этими мастерами, Кнаку положено было платить жалованья по 8 руб. въ мѣсяцъ, а де-Фризу—по 16 руб. Послѣднiй названъ въ условiи «личнымъ мастеромъ»—обстоятельство, дающее намъ право предполагать, что онъ умѣлъ схватывать портретное сходство въ бюстахъ и медальонахъ, исполняемыхъ съ натуры. Что касается до де-Фриза, то это былъ, по всей вѣроятности, неболѣе, какъ орнаментистъ, лѣпившiй украшенiя для но-



БОЛОТЦЕ.

Гравюра на деревѣ А. Кононова.

ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУДАРСТВЕННЫХЪ БУМАГЪ.

совой части кораблей низшихъ ранговъ и фрегатовъ, такъ какъ роскошь украшеній соразмѣрялась въ то время съ величиною и значеніемъ военныхъ судовъ.

Кнакъ, или де-Фризъ, но несомнѣнно одинъ изъ нихъ, выполнилъ въ Петербургѣ модель первой группы «Сампсона со львомъ» для отлитаго Шпекле изъ бронзы главнаго петергофскаго фонтана, въ 1714 году. Группа эта стояла на мѣстѣ нынѣшней до дней Павла I. Современники не замѣчали недостатковъ въ ея формахъ, мы же не можемъ судить о художественномъ достоинствѣ этого, уже несуществующаго, произведенія, хотя и не сомнѣваемся, что оно значительно уступало въ изяществѣ красующейся теперь въ Петергофѣ группѣ профессора Козловскаго, съ которою, судя по гравюрамъ, она имѣла общее сходство и по идеѣ, и по постановкѣ фигуры. Уже это одно говоритъ въ пользу исполнителя первоначальной группы, работавшаго въ пору едва-ли не полнаго забвенія эстетическихъ требованій.

Кнакъ былъ извѣстенъ Петру Великому и имѣлъ счастіе не разъ принимать у себя государя, даже крестившаго у него дѣтей. Художникъ этотъ умеръ 12 апрѣля 1725 года, переживъ Петра только 2½ мѣсяцами. Что касается до де-Фриза, то, не смотря на предпочтеніе, которое было оказываемо ему начальствомъ, а слѣдовательно и на большую его талантливость, какъ мастера, мы имѣемъ лишь очень немногія свѣдѣнія о немъ послѣ 1704 года. Трудно даже опредѣлить, когда пересталъ служить этотъ «личнаго дѣла мастеръ», удовлетворенный жалованьемъ съ 1 мая по 1 ноября 1704 г. Между тѣмъ, за время, въ которое де-Фрисъ получалъ жалованье, для него не представлялось почти никакихъ работъ по флоту. Мы находимъ за это время изображеніе силуэтнаго портрета Царевича Алексѣя Петровича, въ возрастѣ приблизительно лѣтъ 14—15-ти, исполненное рѣзчикомъ Гуиномъ, какъ извѣстно по гравюрѣ. Намъ кажется, что для работы Гуина нуженъ былъ бюстъ, лѣпленный съ натуры, и что этотъ бюстъ принадлежалъ де-Фризу, который долженъ же былъ что-нибудь дѣлать за свое жалованье: вѣдь въ старину царское правительство ничѣмъ не жертвовало даромъ. Де-Фризъ могъ исполнять и другіе бюсты, какъ художникъ, искусный по ихъ части, напримѣръ, могъ лѣпить изображенія самого своего нанимателя, Крюйса, генералъ-адмирала графа Головина, князя А. Д. Меньшикова и другихъ близкихъ къ монарху особъ. Если будутъ найдены подобныя произведенія съ обозначеніемъ этого времени, или же съ признаками близости къ нему, то ихъ слѣдуетъ приписать де-Фризу. Мы считаемъ до нѣкоторой степени вѣроятнымъ, что за 1705 г. и близкіе къ нему годы найдутся бюсты приближенныхъ къ Петру I, работанные въ Россіи. Припомнимъ, напр., гравюру: «Князь Меньшиковъ, побѣдитель при Калишѣ», 1706 г. Здѣсь, фигура князя на конѣ несомнѣнно скопирована со скульптурной группы,

а не съ живописнаго произведенія. О томъ, что граверъ не могъ рисовать Меньшикова съ натуры, никто не станетъ спорить, а если бы гравюра выполнялась съ картины, то получила бы другой эффектъ, чѣмъ тотъ, какой имѣетъ, — эффектъ, свидѣтельствующій о томъ, что граверъ былъ совсѣмъ несвѣдущъ въ воздушной перспективѣ и, въ то же время, больше чѣмъ сносно изобразилъ всадника и движеніе коня, даже передалъ портретное сходство, рѣдко встрѣчаемое вообще у корифеевъ тогдашней баталической живописи въ самой Франціи, славившейся своими художниками по этой части. Чѣмъ же объяснить себѣ эти особенности портрета князя Меньшикова въ гравюрѣ, какъ не тѣмъ, что главная фигура въ ней нарисована и выгравирована по скульптурной, и притомъ хорошей, группѣ? Коль-скоро мы допустимъ это, свойства гравюры сдѣлаются совершенно понятными. Фигура кн. Меньшикова на конѣ могла быть въ это время вылѣплена всего скорѣе де-Фризомъ, потому что князь на гравюрѣ представленъ нестарше 30 лѣтъ, а родился онъ въ ноябрѣ 1673 года. Фигура эта, исполненная въ 1704 — 1705 г., стало быть, и послужила въ 1706 г. оригиналомъ для неопытнаго гравера, приложившаго, съ своей стороны, все стараніе къ точному ея воспроизведенію. Ошибки же гравюры противъ перспективы и теоріи тѣней обличаютъ, что исполнитель этого эстампа не имѣлъ предъ собою живописнаго оригинала съ готовыми эффектами тоновъ и былъ мало подготовленъ для того, чтобы достигнуть ихъ самому.

Мы можемъ допустить еще одно предположеніе: у де-Фриза могъ учиться первымъ началамъ рисованія съ натуры портретный живописецъ Гр. Небольсинъ, какъ о томъ позволительно заключить по разсчету времени бытности его на службѣ въ Петербургѣ и отправки для усовершенствованія въ искуствѣ въ Амстердамъ, на счетъ суммъ флота. Учениковъ у скульпторовъ по морскому вѣдомству было при Петрѣ I довольно много въ Петербургѣ, равно какъ и русскихъ помощниковъ, рѣзчиковъ, образованныхъ при Оружейной Палатѣ въ Москвѣ. Въ 1704 году, при заведеніи въ новой столицѣ адмиралтейства, высланы были въ нее изъ Москвы мастера рѣзнаго дѣла: Иванъ *Токаревъ*, Кирила *Ларіоновъ* и Петръ *Моченко* *), а къ концу царствованія Петра I оказывались жившими въ Петербургѣ, въ домахъ своихъ, уже отставные морскіе рѣзчики. Таковы были, между прочимъ, переведенные изъ Оружейной Палаты въ адмиралтейское вѣдомство Иванъ Григорьевъ *Балашовъ* (род. въ 1658 г.), приготовившій хорошаго мастера изъ своего сына; Иванъ *Кондратьевъ* (род. въ 1660-хъ, ум. въ 1730-хъ годахъ), Кузьма *Зубковъ* (род. въ 1676 г.), Меѳодій *Тихановъ* (род. въ 1685 г.), Лазарь Авксентьевичъ *Додрыпинъ* (род. въ 1687 г.), Илья *Игнатьевъ* (род. въ 1691 г.) и Петръ *Сактивскій* (род. около 1670 г., ум.

*) Дѣло Адмиралт. канцеляріи, № 16, въ Архивѣ Морскаго Министерства, 1704 г.

раньше 1739 г.). Вѣроятно, рѣзчики эти, люди искусные, находили здѣсь себѣ частную работу, такъ какъ въ то время уже строились и украшались рѣзьбою и позолотою церкви и дома богатыхъ людей. Въ числѣ служилыхъ въ адмиралтейскомъ вѣдомствѣ рѣзчиковъ, состоялъ въ 1725 г. Никита *Жиряковъ*, бывшій царскимъ пенсіонеромъ за границею вмѣстѣ съ живописцемъ Небольсинымъ. Жиряковъ, конечно, былъ тогда уже рѣзчикъ-художникъ, обучавшій своему искусству командированныхъ къ нему учениковъ. Такіе же мастера, изъ бывшихъ пенсіонеровъ за границею, находились на службѣ и въ придворномъ вѣдомствѣ, имѣвшемъ своихъ техниковъ для всевозможныхъ художественныхъ подѣлокъ. Такъ, при Московской Дворцовой Конторѣ, въ царствованіе Императрицы Анны, значился бывшій за границею пенсіонеромъ рѣзной мастеръ Карпъ Ильичъ *Вороновъ*, род. въ 1702 г. Онъ имѣлъ домъ въ приходѣ Зачатейскаго монастыря (по исповѣдн. росп. 1737 г., 16-й дворъ въ приходѣ).

Изъ иностранныхъ мастеровъ, служившихъ при Петрѣ I въ Канцеляріи Строеній, кромѣ Оснеровъ, находился еще Антонъ *Цвенгофъ*, едва ли не однихъ лѣтъ со старшимъ Оснеромъ, имѣвшій также одноименнаго себѣ сына. О возрастѣ отца можно судить по тому, что сынъ умеръ въ октябрѣ 1756 г. едва ли не 60-ти лѣтъ отъ роду.

Съ 1712 года, на службѣ Петра Великаго находился еще Готфридъ *Рембицъ*, рѣзчикъ гербовъ на серебрѣ, токарь, чеканщикъ и механикъ, поставлявшій Государю токарные станки. Онъ былъ зачисленъ въ артиллерійскую службу въ качествѣ орнаментнаго скульптора, и, вмѣстѣ съ Шпекле, лѣпилъ, отливалъ и чеканилъ фигуры картушей на орудія. Когда и гдѣ онъ умеръ—намъ не удалось опредѣлить; во всякомъ случаѣ, онъ былъ еще живъ въ началѣ 1720-хъ годовъ, когда уже стали являться здѣсь толковые и нелишенные таланта скульпторы-самоучки. Такимъ самородкомъ, заслуживающимъ особеннаго вниманія по самой неожиданности своего появленія изъ среды церковниковъ, былъ Семенъ Максимовичъ *Воиновъ*, псаломщикъ Петропавловскаго собора. Онъ пристрастился къ скульптурѣ и занимался ею съ успѣхомъ, научившись рисовать и лѣпить съ натуры безъ помощи наставника. Познакомившись, также самоучкою, съ механикою, онъ дѣлалъ для себя самъ всякіе инструменты и механическія приспособленія и вскорѣ сталъ извѣстенъ внѣ круга своихъ товарищей, невольно оказывавшихъ уваженіе необыкновеннымъ способностямъ и предпріимчивости этого человѣка, выросшаго въ невѣжественной средѣ. Въ 1725 году, когда начальство петергофскихъ дворца и садовъ вызывало желающихъ принять на себя отливку изъ собственной мѣди и другихъ матеріаловъ «четырехъ утокъ, да собачки фаворитки», Воиновъ явился и принялъ заказъ. Выполненіе имъ этой работы похулить не могли, но, при пріемкѣ отъ него отлитыхъ вещей, потребовали возврата

модели «собачки»; Воиновъ почему-то не хотѣлъ, или не могъ ее представить, и былъ за то арестованъ. Вѣроятно, это дошло до высшаго начальства, и Воиновъ, въ 1726 году, по освобожденіи изъ подъ ареста, принятъ былъ на службу въ Контору Строеній. Здѣсь ему спеціально поручили исполнить «тріумфальную колонну» въ честь Петра I, по рисунку гр. Растрелли.

Время, когда Воиновъ началъ заниматься скульптурою, совпадаетъ съ прибытіемъ въ Россію художественныхъ техниковъ разныхъ спеціальностей изъ Франціи. Въ ихъ числѣ находились и ткачи, и шпалерные мастера, и инженеры, и архитекторы, и механики, и рѣзчики-скульпторы, и, между прочимъ, литейщикъ, свѣдущій также по многимъ отраслямъ художественныхъ производствъ, графъ Карло-Бартоломмео *де-Растрелли*.

Это былъ италіанецъ, родомъ изъ Флоренціи, явившійся на свѣтъ въ началѣ 1670-хъ, если не въ концѣ 1660-хъ годовъ. Съ конца XVII столѣтія онъ нашелъ себѣ пріютъ въ Парижѣ, гдѣ его полюбили за готовность дѣлать что угодно и умѣнье исполнять порученную работу далеко не такъ дурно, какъ обыкновенно исполняютъ самонадѣянныя выскочки. Скорымъ и удачнымъ удовлетвореніемъ заказчиковъ, предпріимчивый италіанецъ добывалъ себѣ хорошія деньги и заслужилъ лестную репутацію. Изъ его произведеній, наиболѣе понравился знатокамъ и публикѣ мавзолей въ церкви св. Ремигія, въ Парижѣ, надъ прахомъ Симона Арнб, маркиза Помпонна (Pomponne). Благодаря своей извѣстности, какъ искуснаго, хотя и не первокласснаго художника, Растрелли вошелъ въ знакомство съ папскимъ нунціемъ, который выхлопоталъ ему, въ 1704 г., отъ ватиканскаго двора, орденъ Золотой Шпоры и графское достоинство. Получивъ графскій титулъ, художникъ надѣялся, что его дѣла пойдутъ еще лучше; но въ послѣдніе годы царствованія Людовика XIV начались во Франціи общее безденежье и застой во всяческихъ предпріятіяхъ, а со смертью «короля-солнца» наступили еще болѣе тяжелыя времена. Не надѣясь, чтобы условія дѣятельности во Франціи перемѣнились къ лучшему, Растрелли рѣшился покинуть ее и предложилъ свои услуги агенту русскаго государя, Ивану Лефорту. 19-го октября 1715 года, послѣдній заключилъ съ графомъ Растрелли контрактъ, обязывавшій его служить Россіи въ теченіи трехъ лѣтъ, съ жалованьемъ по 1500 руб. въ годъ. Растрелли обязался безденежно обучать русскихъ тому, что знаетъ самъ, а именно: 1) архитектурѣ зданій (снятію плановъ, устройству фонтановъ и планировкѣ садовъ, скорѣе, чѣмъ постройкѣ зданій), 2) декораціонной живописи и 3) всѣмъ отраслямъ скульптуры. Кромѣ того, онъ брался учить рубкѣ изъ мрамора, рѣзьбѣ на порфирѣ, литью мѣди и желѣза, отливкѣ разныхъ предметовъ изъ стали, обдѣлкѣ отлитыхъ вещей, рѣзьбѣ штемпелей для монетъ и медалей, приготовленію для нихъ моделей изъ воска и отливкѣ изъ гипса. Зная, чѣмъ Растрелли занимался въ нашемъ отечествѣ, нельзя сомнѣваться въ томъ, что онъ не былъ въ

состояніи выполнять все, за что̀ взялся по контракту. Ясное понятіе о томъ, что и какъ надо дѣлать, очевидно, онъ имѣлъ, но сдѣлалъ важный промахъ, предполагая, при переселеніи своемъ въ Россію, найдти въ ней годныхъ помощниковъ и исполнителей своихъ проектовъ, и за это онъ поплатился рядомъ неудачъ; кромѣ того, увлекшись враждою къ недолюбливавшему его еще въ Парижѣ архитектору Леблону, погубилъ его, но и самъ потерялъ все въ глазахъ Петра Великаго.

Случилось это такимъ образомъ.

Въ мартѣ 1716 года, непозже 29-го числа, на пути изъ Франціи, Растрелли имѣлъ счастіе представляться Преобразователю нашего отечества и произвелъ на него благопріятное впечатлѣніе. Государь говорилъ съ нимъ больше часа и, въ концѣ аудіенціи, присѣлъ и собственноручно написалъ князю Меньшикову приказъ-руководство. Запечатавши написанное и вручивъ пакетъ Растрелли, онъ повелѣлъ передать эту посылку лично князю, по пробытіи въ Петербургъ. Эта передача, какъ извѣщалъ Меньшиковъ, состоялась 23 марта. Царское письмо заключало въ себѣ слѣдующее распоряженіе: «Доноситель сего, Растреллій, который нанятъ во Франціи и котораго трактаментъ при семъ прилагаю, когда къ вамъ прибудетъ, то чтоб противъ договору исправно было плочено на нашъ счетъ, также квартиры и прочее, дабы ни въ чемъ неудовольствованъ не былъ, для привадки другихъ».

«Также, чтоб даромъ времени не тратилъ, велите пробы ему своего мастерства дѣлать, и модель палатамъ и огороду въ Стрѣлнѣ. А понеже вы невсегда въ Петербургѣ будете, того для прикажите Брюсу, дабы онъ за ними смотрѣлъ *), а они къ нему и прибѣжище имѣютъ». **)

Въ подлинномъ договорѣ Лефорта съ Растрелли ***), обязанности послѣдняго опредѣляются слѣдующими словами:

......« Растрелли обязуется .... работать въ службѣ Царскаго Величества три года во всѣхъ художествахъ и ремеслахъ, которыя онъ самъ умѣетъ, то есть:

1.

«Для плановъ и строеній всякихъ созидати, для садовъ, ѳонтановъ и бросовыхъ водъ (или тѣхъ, которыя вверхъ прыскаютъ);

2.

«В' кумиродѣліи всякихъ ѳигуръ и украшеніи въ марморе, порѳире и твердыхъ камняхъ;

---

*) Здѣсь Петръ разумѣлъ и другихъ техниковъ, ѣхавшихъ въ одной партіи съ Растрелли.
**) Дѣянія Петра Великаго, Голикова, т. 6, листъ 427.
***) Л. 523—524, кн. 25, Отдѣлъ II Кабинета Петра Великаго.

3.

«Для литія и выливанія всякихъ ѳигуръ таковой величины, какъ пожелаютъ, в' мѣди, свинцѣ іли желѣзѣ;

4.

«Для литія и дѣланія многихъ изрядныхъ вещей в' стали;

5.

«Для составленія всякихъ притворныхъ мармоловъ разныхъ цвѣтовъ.

6.

«В' рези штемпеловъ для медалей и монетъ;

7.

«Для дѣланія потретовъ изъ воску и въ гипсе, которые подобны живымъ людемъ;

8.

«Для писанія ѳигуръ и кумировъ въ марморе и камне, подобны живымъ людемъ;

9.

«Для дѣланія декорацей (или прикрасъ) и машинъ къ театрамъ оперскимъ и комедіанскимъ;

10.

«Обязуется онъ взять въ свою службу тѣхъ людей русскаго народу, которые Его Царское Величество изволитъ ему дать, ради наученія и обученія в' тѣхъ художествахъ и ремеслахъ, которые онъ самъ знаетъ».

Дальнѣйшіе пункты договора касаются сроковъ полученія жалованья, производство котораго, по условію, должно было считаться съ 1-го мая 1715 года.

Въ письмѣ о явкѣ къ себѣ Растрелли, кн. Меньшиковъ извѣстилъ Государя того же числа (23 марта 1716 г.), что онъ, со своей стороны, «учинитъ» согласно съ указомъ, причемъ присовокупилъ: «А для лучшаго надзиранія квартиру ему приказалъ я отвесть близъ себя, на Васильевскомъ острову».

Это помѣщеніе построено было отъ казны, сзади сада Меньшикова, въ нынѣшнемъ Загибениномъ переулкѣ, называвшемся въ теченіе всего XVIII столѣтія Французскою Слободкою, вслѣдствіе того, что тутъ находились казенные дома для французскихъ техниковъ.

Въ маѣ мѣсяцѣ того же года, князь сообщалъ Государю *).

*) Кн. 27, полул. 36—37, Отд. II Кабин. Петра Великаго.

что ѣздилъ «съ Разстрелліемъ въ Стрелину мызу въ Петергоѳъ, смотрѣли мѣстъ, гдѣ чему быть. А которую гору въ Стрелиной изволили-было Вы выбрать на кашкады, на оной разсудилъ онъ быть палатамъ, чему нынѣ готовитъ чертежъ».

Дѣйствительно, Растрелли изготовилъ проектъ дворцовыхъ зданій какъ въ Стрѣльнѣ, такъ и въ Петергофѣ; но по пріѣздѣ въ Петербургъ Леблона, этотъ архитекторъ не далъ скульптору продолжать строительную дѣятельность. Съ 1717 года она окончательно отошла отъ Растрелли, который, въ теченіи двадцати-пяти лѣтъ, съ 1719 года и до своей кончины въ 1744 году, трудился исключительно по части скульптуры.

Условія контракта съ Растрелли были выполнены во всей строгости. За три года, съ апрѣля 1716 г. по май 1719 года, онъ получилъ жалованіе сполна, но затѣмъ, когда срокъ найма окончился, контрактъ не былъ возобновленъ, такъ какъ производство оклада, выпрошеннаго художникомъ, было признано убыточнымъ для казны. Петръ Великій предпочелъ платить ему за каждую работу отдѣльно, по условію. Растрелли покорился волѣ Государя, но, изъ-за желанія, вѣроятно, получать побольше, не заявлялъ напередъ о стоимости своихъ трудовъ при представленіи эскизовъ, или при заказѣ композицій. Возможно и то, что Растрелли, представляя ту или другую композицію, заявлялъ широкое требованіе для выполненія предпріятія, которое и отмѣнялось по этой причинѣ. Вѣроятно, въ уваженіе этого Императрица Анна, у которой Растрелли пользовался благорасположеніемъ, приказала впослѣдствіи вознаградить его за всѣ выполненныя имъ работы, какъ за заказныя. Надо полагать, что художникъ остался приэтомъ доволенъ оцѣнкою этихъ работъ тремя строителями, такъ какъ не предъявилъ никакихъ возраженій противъ нея, хотя положеніе его въ эту пору было настолько благопріятно, что ему заплатили бы и больше того, что назначили оцѣнщики.

Этотъ поворотъ къ лучшему начался для Растрелли съ самаго воцаренія Анны, благодаря ловкости италіанца, догадавшагося во-время пріѣхать въ Москву и поднести новой Монархинѣ бюстъ ея родительницы. Такая находчивость снискала художнику милость и постоянное покровительство Императрицы. Претензіи его были удовлетворены, и онъ получилъ новые капитальные заказы, а именно исполненіе «конной группы Петра Великаго», стоящей нынѣ предъ Инженернымъ Замкомъ, и бронзовый статуи-Императрицы Анны Іоанновны, находящейся въ музеѣ Академіи художествъ.

Покровительство со стороны Государыни, поведшее къ оцѣнкѣ заявленныхъ Растрелли претензій, представляетъ для насъ особый интересъ потому, что, благодаря этому факту, мы получаемъ свѣдѣніе о всѣхъ работахъ художника. Возникшее въ ту пору дѣло о нихъ даетъ намъ не только указаніе на то, чѣмъ занимался онъ, не находясь болѣе на службѣ, но и важный ма-

теріалъ для характеристики его произведеній и вообще для его біографіи. Пользуясь этимъ матеріаломъ, мы можемъ впервые представить Растрелли въ надлежацемъ свѣтѣ предъ читателями, интересующимися исторіею искуства въ Россіи,—говоримъ: «впервые», потому, что во всѣхъ художественныхъ словаряхъ о графахъ Растрелли, отцѣ и сынѣ, приводятся лишь неполныя и ошибочныя данныя.

Такъ, въ «Лексиконѣ» Наглера (т. XII, стр. 299), въ 15 строкахъ, посвященныхъ графу Растрелли-отцу, дата, относящаяся до исполненнаго имъ бюста Бухвостова (1715 г.), грѣшитъ невѣрностью, указанія же на другія его работы такъ темны и перепутаны, что по нимъ нельзя составить себѣ и приблизительнаго понятія о художникѣ. Ему приписываются, напр. «мотивы изъ басенъ Эзопа», выполненные вовсе не имъ; произведенія эти, въ дѣйствительности горельефныя, названы статуями, которыя будто-бы были поставлены въ Лѣтнемъ Саду, причемъ прибавлено, что Екатерина II подарила ихъ графамъ Остерману и Бецкому, и что Бецкій велѣлъ ихъ перелить. Къ 1715 году никакъ нельзя пріурочить не только бюста Бухвостова, но и никакой другой работы Растрелли въ Петербургѣ. Это ясно потому, что онъ пріѣхалъ въ нашу столицу только 23 марта 1716 г., какъ на то указываетъ приведенное нами письмо князя Меньшикова къ Петру Великому.

Въ перечнѣ работъ Растрелли, представленныхъ имъ самимъ по случаю ихъ оцѣнки, встрѣчаются также нѣкоторыя неточности, но онѣ выправляются реестромъ оцѣнки, такъ что, скажемъ еще разъ, съ помощью этихъ двухъ документовъ, собственнаго перечня Растрелли и реестра оцѣнки его работъ, можно безошибочно и полно обрисовать дѣятельность этого художника, какъ скульптора. Изъ тѣхъ же документовъ видно, что Растрелли, не получая жалованья, пользовался, тѣмъ неменѣе, казенною квартирою съ отопленіемъ, занималъ девять комнатъ и даже пускалъ къ себѣ жильцовъ. Кромѣ того, въ его распоряженіи находилась мастерская, къ которой приставлена была прислуга, получавшая казенное содержаніе. Если бы художникъ считалъ невозможнымъ существовать при такихъ условіяхъ, то, конечно, воспользовался бы абшидомъ, который ему предлагали не разъ, и русскими деньгами для путевыхъ издержекъ на возвращеніе въ Парижъ. Оставаться въ Петербургѣ онъ предпочиталъ, очевидно, потому, что находилъ для себя работу у частныхъ лицъ и, такимъ образомъ, получалъ возможность прилично содержать себя съ женою даже въ бытность за границею своего сына, впослѣдствіи знаменитаго зодчаго, обязаннаго своимъ развитіемъ продолжительному пребыванію и обученію на Западѣ Европы съ 1723 (1724?) г. по 1732 г.

Въ перечнѣ своихъ, будто бы нисколько не оплаченныхъ работъ, Растрелли указываетъ прежде всего на исполненный изъ воска, по приказу Петра Великаго, 15 апрѣля 1720 г., эскизъ (или мо-

дель) конной группы этого Государя, вышиною въ 2½ фута и шириною въ 3 фута. Насколько можно судить по объясненію, заключающемуся въ 1-омъ пунктѣ оцѣнки, группа эта состояла изъ трехъ фигуръ: Петра на конѣ и распростертой фигуры «Зависти», которую сильный иноходецъ попираетъ своими копытами. Зная событія 1720 года, легко догадаться, что тутъ заключался намекъ на современныя происшествія въ политическомъ мірѣ — намекъ, который не могъ быть непріятнымъ Преобразователю Россіи. Группа помѣщалась на фигурномъ пьедесталѣ, снабженномъ барельефомъ. По содержанію двухъ барельефовъ, украшающихъ сооруженный по идеи Растрелли памятникъ, можно заключить, что, въ модели 1720 года, барельефъ пьедестала изображалъ также морскую побѣду нашихъ галеръ надъ шведскими судами.

Затѣмъ, въ памятный годъ заключенія Ништадтскаго міра, Растрелли представилъ Императору (2 января 1721 г.) скорѣе всего сочиненную по собственному побужденію, а не вслѣдствіе заказа, модель тріумфальной колонны съ изображеніемъ побѣдъ Петра I. По поводу этой модели, неизлишне будетъ замѣтить, что въ Леблоновскій проектъ застройки Петербурга, по которому, главную часть города, собственно Васильевскій Островъ, предполагалось прорѣзать параллельными и пересѣкающимися подъ прямымъ угломъ каналами, входила также постановка на центральной площади монумента Петру, въ видѣ тріумфальной колонны. Проектъ Леблона очень нравился Петру, но Трезини, своею неумѣлостью, уничтожилъ всякую возможность его осуществленія, хотя, при Петрѣ и Екатеринѣ I, и занимался приведеніемъ его въ исполненіе. Этотъ самый Трезини былъ первый изъ техниковъ, сблизившихся съ Растрелли по его прибытіи въ Петербургъ. Онъ постоянно поддерживалъ скульптора, въ чемъ только могъ, и, вѣроятно, имѣлъ, при оцѣнкѣ его работъ, вліяніе на выгоднѣйшее назначеніе вознагражденія товарищу. Зная дружескія отношенія Трезини къ Растрелли, не трудно объяснить себѣ возникновеніе моделей монумента и тріумфальной колонны, особенно въ то время, когда исполненіе вышеозначеннаго проекта казалось дѣломъ, рѣшеннымъ въ умѣ Государя.

Точно также, взаимно-условленною затѣей Трезини и Растрелли можно считать «модель статуи Петра I», представленную скульпторомъ Его Величеству 1-го января 1722 года. Фигура, стоявшая на декорированномъ барельефами пьедесталѣ, вылѣпленная въ это время Растрелли, была, такъ сказать, напоминаніемъ о заказѣ монумента. Она должна была имѣть болѣе портретный, чѣмъ монументальный характеръ и обойдтись дешевле, чѣмъ «конная статуя», проектированная въ 1720 году; какъ самъ Растрелли, такъ и его друзья, считали ее болѣе близкою къ исполненію и по этой причинѣ, и потому, что она болѣе соотвѣтствовала свойству таланта художника.

Это доказываетъ намъ статуя Петра Великаго, хранящаяся

въ галереѣ его имени въ Императорскомъ Эрмитажѣ. Статую эту, конечно, нельзя признать лучшимъ, совершеннѣйшимъ изъ произведеній старшаго Растрелли. Что художникъ обладалъ талантомъ—не подлежитъ сомнѣнію, но талантъ его былъ модный, крѣпко державшійся любимыхъ въ то время требованій условности, старанія искуственно воспроизводить современность и, вмѣстѣ съ тѣмъ, подражать древнимъ, мирить, такъ сказать, античныя формы съ французскимъ жеманствомъ, искажая первыя въ пользу вторыхъ. Такое направленіе искуства выказывалось въ портретныхъ фигурахъ менѣе рѣзко, чѣмъ въ подражаніяхъ римскимъ памятникамъ. Изображеніе дѣятеля XVIII столѣтія въ древне-римскомъ костюмѣ выходило особенно страннымъ и неловкимъ, какъ это мы и видимъ въ монументѣ Петра, стоящемъ передъ Инженернымъ Замкомъ. Устраните здѣсь у всадника тяжелую драпировку плаща, образующую какой-то комокъ за спиною и около плеча, вмѣсто раздуваемыхъ вѣтромъ складокъ,— и фигура окажется совершенно приличною. Что касается до портретнаго сходства головы, рукъ и ногъ фигуры съ Преобразователемъ Россіи, то чувствуешь, что оно значительнѣе, чѣмъ въ Петровскомъ памятникѣ Фальконета, передающемъ за то гораздо лучше движеніе.

Въ своей варіаціи монумента Петру I-му (1 января 1722 г.), Растрелли, заботясь объ образованіи красивой группы, прибавилъ къ портретной фигурѣ Императора Славу, ведущую его за руку, и генія, сопровождающаго его. Объ общей композиціи этой группы даетъ намъ нѣкоторое понятіе картина Дж. Амикони, находящаяся въ Петровской тронной залѣ Зимняго Дворца и извѣстная по гравюрѣ Вагнера. Исполняя эту картину въ царствованіе Императрицы Елизаветы, Амикони, повидимому, руководствовался моделью Растрелли, пересланной ему въ Лондонъ. Этимъ можно объяснить то обстоятельство, что модель исчезла, тогда какъ существовала еще при Аннѣ Іоанновнѣ.

Описаніе модели въ оцѣночной вѣдомости 1734 года доказываетъ, что составители послѣдней придавали этому произведенію важное значеніе и оттого распространились о немъ съ подробностью. Назначенная цѣна модели, 350 рублей, сама по себѣ внушительна и свидѣтельствуетъ объ ея достоинствахъ. Она была небольшаго размѣра и вылѣплена изъ воска, на алебастрѣ, по мѣстамъ съ бронзировкою и позолотой. На пьедесталѣ, подъ главной группой, находились два барельефа, украшенные трофеями. Содержаніе барельефовъ, повидимому, было тождественно съ помѣщенными на монументѣ Петра предъ Инженернымъ Замкомъ. Ниже пьедестала, на четырехъ углахъ цоколя, стояли статуи, олицетворявшія собою: Мудрость, Мужество, Правосудіе и Умѣренность.

Что касается до тріумфальной колонны, то и ее увѣнчивала портретная, одиночная фигура Петра I и окружали отдѣльно-разставленныя фигуры восьми добродѣтелей. Фигуры

эти стояли ниже цоколя, украшеннаго барельефами, между тѣмъ какъ пьедесталъ былъ строго-архитектурный, дорическаго ордера, и только на фризѣ былъ украшенъ орломъ съ распростертыми крыльями. Содержаніе дѣленій колонны соотвѣтствовано, какъ кажется, барельефамъ, украшающимъ «побѣдные цилиндры», выполненные при Екатеринѣ I подъ смотрѣніемъ Нартова.

Исполненнымъ почти полтора года спустя послѣ модели памятника Петру I съ фигурами Славы и генія (17 мая 1723 г.) указанъ въ перечнѣ неоплаченныхъ работъ Растрелли барельефъ «Полтавскаго боя», вылѣпленный изъ воска и взятый Государемъ къ себѣ въ Кабинетъ. Для насъ не остается никакого сомнѣнія въ томъ, что это—ни что иное, какъ композиція, явившаяся, по отливкѣ изъ бронзы, на пьедесталѣ монумента передъ Инженернымъ Замкомъ, со стороны Фонтанки. Барельефъ 1723 года, оцѣненный въ 50 руб., былъ очень длиненъ и узокъ (вышиною въ 9½ дюймовъ, при 3½ футахъ длины). Главная группа, въ которой изображенъ самъ Петръ, вѣроятно, здѣсь была, но впослѣдствіи отошла на второй или третій планъ, и ее замѣнили на первомъ планѣ другіе эпизоды — строи русской конницы, атакующей шведовъ, и Карлъ XII на носилкахъ. Вѣроятно, надъ главною группою, или, правильнѣе, надъ фигурою побѣдителя, не было и летящей въ воздухѣ Славы съ вѣнками. Эта фигура имѣетъ цѣлью заполнять пустоту въ воздухѣ, которой не было въ первой композиціи. Формы Славы на существующемъ барельефѣ памятника нельзя назвать непріятными, или мало-граціозными, и вообще вся композиція памятника, соотвѣтствующая вкусу того времени, можетъ быть названа удачною; при всей своей декоративности, фигуры всадниковъ, особенно же полный движенія образъ Петра, производятъ прекрасное впечатлѣніе.

Такими же достоинствами отличалась, повидимому, и первоначальная композиція, такъ какъ Государь остался ею очень доволенъ. Мы заключаемъ это изъ того, что, при поднесеніи ему проекта монумента, Растрелли получилъ отъ Царя другое важное порученіе: сочинить скульптурную группу для одного изъ каскадовъ въ верхнемъ саду у Петергофскаго дворца. Исполняя это порученіе, Растрелли вылѣпилъ и, 13 іюня 1723 года, представилъ модель группы «Нептуна». Разсматривая существенную часть этой группы, уже исполненной въ бронзѣ, можемъ сказать, что Растрелли выказалъ здѣсь всѣ выгодные стороны своего дарованія. Фигуры его манерны, но отсутствіе большой строгости въ ихъ формахъ искупается извѣстною граціозностью,—обычное свойство французскихъ художниковъ того времени, разсчитывавшихъ прежде всего на внѣшній эффектъ и не задававшихся иными, болѣе серіозными, побужденіями. Восковая модель «Нептуна на колесницѣ, везомой дельфинами», для Петергофскаго фонтана, была оцѣнена въ 50 ф.

Непосредственно за этимъ произведеніемъ Растрелли слѣ-

довала «Конная группа Петра I въ римскомъ одѣяніи», представленная имъ 3 іюля 1723 года. Она была вылѣплена изъ глины и въ 1734 г. оцѣнена въ 100 рублей. Это—первый проектъ памятника передъ Инженернымъ Замкомъ, увеличенный потомъ авторомъ при выполненіи изъ воска, для отливки бронзовой группы въ послѣдніе годы жизни Растрелли. До окончанія этой отливки онъ даже не дожилъ.

Въ то время, когда онъ трудился надъ первой моделью конной группы Петра I въ римской одеждѣ, было въ ходу дѣло о выполненіи, по его композиціи, и тріумфальной колонны. Но прежде чѣмъ рѣшиться на расходъ по отливкѣ ея изъ металла, Государь, вѣроятно, захотѣлъ, чтобы она была выточена, при помощи Нартова, изъ дерева. Для этой цѣли, Растрелли, 4 октября 1723 года, представилъ детальный рисунокъ колонны съ покрывающими ее горельефами; діаметромъ въ 4 фута и вышиною въ 5 футовъ. Въ этихъ пропорціяхъ легко подмѣтить близость къ размѣрамъ Нартовскихъ цилиндровъ.

Нашъ скульпторъ, повидимому, являлся къ Государю весьма рѣдко; иначе трудно себѣ объяснить случайное порученіе ему сочинить фронтисписъ «къ изданію морскаго регламента». Рисунокъ этого фронтисписа, представленный художникомъ въ октябрѣ 1723 года, былъ вышиною въ 1½ ф. и шириною въ 1 ф.; онъ оцѣненъ былъ въ 10 рублей, тогда какъ гипсовому экземпляру вылѣпленнаго съ натуры бюста Василья Петровича Поспѣлова, любимца Петра Великаго, пропущенному самимъ Растрелли въ его заявленіи претензій, но включенному оцѣнщиками въ ихъ спискахъ на основаніи оффиціальной справки, назначена стоимость въ 25 рублей.

Бюстъ Поспѣлова исполнялся между окончаніемъ композиціи фронтисписа и сочиненіемъ, по конкурсу, проекта зданія «Двѣнадцати Коллегій», по требованію директора строеній I. А. Синявина. Конкурсъ происходилъ 3 февраля 1724, и на немъ лучшимъ оказался проектъ Трезини, которому и предоставлена постройка зданія. За свой неудостоившійся одобренія проектъ, Растрелли просилъ и, чрезъ десять лѣтъ, получилъ вознагражденіе въ 50 рублей.

По случаю коронаціи Екатерины I въ Москвѣ, Растрелли сочинилъ, по требованію генералъ-полиціймейстера Дивіера, и представилъ въ рисункѣ композицію «четырехъ частей Свѣта», которая, будто-бы, и была послана имъ въ Москву. Хотя никто не зналъ объ этомъ рисункѣ, однако оцѣнщики назначили за него 40 рублей.

Что касается до представленнаго 15 мая 1724 года шаблона изъ дерева для вырѣзки полуфигуры Царя-Преобразователя, размѣромъ въ натуру, на строившійся корабль: «Не тронь меня», то за этотъ трудъ, удостовѣренный свидѣтельствомъ мастера Брауна, оцѣнщики положили 30 рублей.

По возвращеніи Государя изъ Москвы съ коронаціи его су-

пруги, Растрелли поднесъ ему, 21 іюня 1724 года, работанную по волѣ Его Величества вторую модель «Нептуна», со многими фигурами, для украшенія одного изъ петергофскихъ фонтановъ. Судя по оцѣнкѣ (600 руб.), модель эта, сдѣланная изъ воска, представляла очень сложную композицію, и не только заслуживала вниманія въ художественномъ отношеніи, но и была замѣчательна по соединенному съ нею гидравлическому механизму, выбрасывавшему воду на большую высоту. Послѣ пробы этого механизма, Петръ приказалъ поставить модель на маломъ бассейнѣ въ «первомъ саду», т. е. въ той части Лѣтняго сада, которая ближе къ Невѣ. Находясь здѣсь, произведеніе Растрелли сильно страдало, и въ одно изъ знойныхъ лѣтъ, едва ли не 1729 года, воскъ ея растопился отъ жара, что̀ заставило убрать модель въ кладовую въ состояніи уже полнаго разрушенія.

Есть много поводовъ предполагать, что Императоръ, въ 1724 году, намѣревался отпраздновать годовщину Ништадтскаго мира съ особою торжественностью. Намѣреніе это не осуществилось по причинѣ болѣзни Государя, державшейся съ конца іюля почти во все продолженіе августа съ особеннымъ упорствомъ и причинявшей упадокъ силъ больнаго. Передъ этимъ, почти внезапнымъ, разстройствомъ своего здоровья, Петръ I поручилъ Растрелли сдѣлать рисунки для трехъ паръ маскераднаго платья. По свидѣтельству художника, онѣ были представлены 11 іюля 1724 года, но въ 1734 году никто не могъ дать указаній о нихъ, вслѣдствіе чего оцѣнщики, по невозможности назначить имъ особенно значительную цѣну, положили за каждый рисунокъ по 10 руб., всего же 30 руб. Такая же невозможность съ точностью опредѣлить стоимость работы Растрелли представилась и по поводу его заявленія, что, согласно волѣ Государя, переданной ему Мошковымъ 16 іюля 1724 года, онъ сдѣлалъ бюстъ великана Буржуа. Бюста не нашли, хотя о формовкѣ лица, рукъ и ногъ умершаго Буржуа всѣ знали. Поэтому, оцѣнщики удовольствовались назначеніемъ 15 рублей за формовку маски, отклонивъ уплату вознагражденія за самый бюстъ, хотя Растрелли и указывалъ на полученіе изъ Москвы приказа относительно бюста Буржуа, который умеръ только по возвращеніи двора въ Петербургъ. Къ іюлю же мѣсяцу 1724 года художникъ относилъ порученіе сдѣлать бюстъ маіора Бухвостова, перваго русскаго солдата. По свидѣтельству Растрелли, приказъ о выполненіи бюста Бухвостова былъ переданъ ему В. Н. Татищевымъ 20 іюля 1724 г. Оцѣнщики назначили 25 руб. за лѣпку этого бюста и за отливку его изъ гипса. Порученіе исполнить эту работу, можетъ быть, относится и къ 1723 году, такъ какъ Растрелли, въ претензіи своей, упоминаетъ, вслѣдъ за бюстомъ Бухвостова, о формовкѣ съ натуры лица, рукъ и ногъ царицы Прасковьи Ѳедоровны, скончавшейся въ октябрѣ 1723 года. По формѣ, снятой съ усопшей, нашъ скульпторъ выполнилъ ея бюстъ и поднесъ ея Августѣйшей дочери, Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ, какъ мы уже

замѣтили выше, въ Москвѣ, въ 1730 г., и чрезъ то пріобрѣлъ себѣ, въ лицѣ этой Государыни, неизмѣнную покровительницу. Оцѣнщики работъ Растрелли, безъ сомнѣнія, въ виду высокаго значенія бюста царицы Параскевы, не поскупились назначить за одну формовку его съ натуры 150 рублей, тогда какъ за формовку лица, рукъ и ногъ усопшаго Петра Великаго положили всего только 20 рублей. Повидимому, политическія соображенія руководили оцѣнщикомъ и при ихъ отказѣ назначить какое бы то ни было вознагражденіе за фонтанъ, устроенный Растрелли въ 1730 году въ Москвѣ, къ коронаціи Императрицы Анны, по приказу оберъ-гофмаршала Левенвольда, хотя художникъ и внесъ этотъ трудъ въ списокъ своихъ претензій. За то было положено выдать ему 50 рублей за переноску, по приказу Левенвольда, 12 августа 1726 г., изъ мастерской Растрелли въ Лѣтній садъ модели фонтана, поставленной въ бассейнѣ, противъ грота.

Кончина Петра Великаго вызвала со стороны досужаго Растрелли цѣлый рядъ новыхъ задачъ. Прежде всего онъ снялъ формы съ лица, рукъ и ногъ Петра I въ самый день его кончины, а, спустя недѣлю (3 февр. 1725 г.), сдѣлалъ модель мавзолея надъ гробомъ Императора. Проектъ мавзолея былъ представленъ Екатеринѣ I при содѣйствіи Трезини, вслѣдствіе чего, въ 1734 г., модель эта оказалась у него. Затѣмъ, февраля 12, 1725 года, Растрелли, показавъ Императрицѣ отлитую изъ гипса маску усопшаго Императора, получилъ устное повелѣніе Ея Величества сдѣлать восковую портретную статую Петра I, а также, по смерти цесаревны Натальи Петровны, снять съ нея формы и изготовить восковую же статую, въ полный ростъ. За эти работы оцѣнщики назначили: за деревянную модель мавзолея «съ барельефами, статуями и другимъ украшеніемъ, съ бронзировкою, золоченіемъ и раскраской» —300 рубл.; за восковую фигуру Петра I, «что была поставлена въ кунстъ-камеру», — 200 рубл.; за восковую раскрашенную фигуру цесаревны Наталіи Петровны — 100 руб.; «за восковой, раскрашенный подъ натуру, бюстъ князя А. Д. Меньшикова», исполненный по порученію Екатерины I и впослѣдствіи подаренный Императрицей Анною графу Бирону,— до 60 рубл. Кромѣ того, оцѣнщики положили вознаградить скульптора 600-ми рублями за наблюденіе надъ отливкою и формовкою его работъ съ 1720 по 1732 годъ.

Удовлетворивъ претензіи Растрелли, Императрица Анна поручила ему изваять свою статую въ полномъ уборѣ, въ коронѣ и порфирѣ, со скипетромъ въ одной рукѣ и съ другою рукою, простертою къ державѣ, которую подноситъ ей мальчикъ-арабъ. Эта побочная фигура помѣщалась на особомъ подножіи, приставленномъ по лѣвую сторону отъ фигуры Императрицы, образуя, вмѣстѣ съ нею, группу, своимъ размѣромъ нѣсколько превосходящую натуру. Въ такомъ видѣ, статуя Императрицы Анны была отлита изъ бронзы и нынѣ хранится

въ музеѣ Академіи художествъ. На подножіи подъ фигурою Анны вычекана подпись: «Comte de Rastrelly floretino f. 1741.». Чеканка подробностей костюма, въ особенности узора на парчевомъ робронѣ Императрицы, отличается удивительною тщательностью; работа занимала почти цѣлыхъ три года искусныхъ чеканщиковъ серебра, взятыхъ изъ разныхъ вѣдомствъ въ Москвѣ и Петербургѣ.

Въ заключеніе своего разсказа о Растрелли, замѣтимъ, что, въ тѣхъ случаяхъ, когда у него имѣлся искусный помощникъ, изваянія его выходили вполнѣ эффектными, какъ то мы видимъ на «Нептунѣ», отливка котораго производилась литейщикомъ Васнў, въ 1724, и на группѣ Петра I передъ Инженернымъ Замкомъ, отлитой менѣе искуснымъ мастеромъ, Мартелли. Окончательная отливка этой группы послѣдовала уже послѣ смерти Растрелли, получившаго въ 1743 г. вознагражденіе за статую Анны Іоанновны отъ щедротъ уже Императрицы Елизаветы Петровны.

Указавъ, въ своемъ мѣстѣ, на то, что Наглеръ неправильно приписалъ гр. Растрелли-отцу рельефы на тэмы изъ Эзоповыхъ басенъ, упомянемъ теперь о дѣйствительномъ авторѣ этихъ произведеній. Работалъ ихъ французскій скульпторъ Никола̀ *Пино*, состоявшій въ распоряженіи Леблона при выполненіи имъ, по собственному проекту, украшеній Лѣтняго сада. Графу Растрелли-старшему принадлежатъ только декоративныя маски въ Петергофскомъ саду у фонтановъ, близъ грота.

Кромѣ Пино, на русской службѣ, при Императрицахъ Аннѣ и Елизаветѣ, находился еще скульпторъ Давидъ *Устерсъ*, или *Остерзе*, шведъ, принятый въ службу и находившійся на ней до 1749 года. Устерсу, между прочимъ, принадлежала орнаментація въѣздныхъ воротъ Аничковскаго дворца, съ Невскаго проспекта, при окончаніи сооруженія этого зданія. Впрочемъ, Устерсъ, точно такъ же, какъ и Пино, былъ скульпторъ чисто-орнаментальный.

Въ ту же категорію, но несравненно выше называемыхъ художниковъ, долженъ быть поставленъ *Ролланъ* (Rolland), скульпторъ на службѣ Конторы Строеній и съ 1762 академикъ Императорской Академіи художествъ (родившійся въ 1711 г. и умершій въ 1791 г.). Званіе академика онъ получилъ за вылѣпленную съ замѣчательнымъ вкусомъ «восковую модель вазы съ цвѣтами, на которыхъ сидятъ насѣкомыя». Ролланъ образовалъ нѣсколькихъ учениковъ по своей спеціальности.

Вотъ и всѣ выдающіеся дѣятели по части скульптуры въ Россіи съ начала XVIII вѣка и до учрежденія Академіи художествъ, изъ которой вышли первые русскіе ваятели, развившіеся подъ руководствомъ талантливаго профессора Никола̀ Жилле (Gillet).





РИСУНКИ, ПРИЛОЖЕННЫЕ КЪ НАСТОЯЩЕМУ ВЫПУСКУ

1. **«Игроки» гравюра Г. Струка съ картины Клауса Мейера.**—Оригиналъ, воспроизведенный этою гравюрой,—картина не новая: онъ явился на свѣтъ болѣе трехъ лѣтъ тому назадъ, фигурировалъ на берлинской международной выставкѣ 1886-го года и усилилъ извѣстность своего автора, даровитаго мюнхенскаго живописца, котораго художественная критика приравнивала къ лучшимъ жанристамъ старо-голландской школы, особенно къ П. де-Гогу. Дѣйствительно, въ картинахъ К. Мейера есть много общаго съ корифеями цвѣтущей поры голландской живописи, въ отношеніи выбора сюжетовъ, композиціи сценъ, игры свѣта, колорита и манеры деликатнаго письма, а въ отношеніи характерности дѣйствующихъ лицъ и ихъ экспрессивности онъ едва-ли даже не перещеголялъ этихъ мастеровъ. Свойственныя художнику качества особенно ярко выказались въ «Игрокахъ». Онъ представилъ въ этой картинѣ четырехъ людей различнаго типа и темперамента, въ костюмахъ и обстановкѣ временъ тридцатилѣтней войны, бросилъ на нихъ яркій потокъ свѣта и, для лучшей ихъ характеристики, выбралъ для нихъ занятіе—игру въ кости,—во время котораго сильно разыгрываются человѣческія страсти. Безпокойство проигрывающаго, затаенная радость выигрывающаго, вниманіе двухъ зрителей, неучаствующихъ въ игрѣ, переданы въ произведеніи нѣмецкаго художника съ удивительною правдою, которой могъ бы позавидовать любой изъ высокоцѣнимыхъ теперь голландцевъ.

Указанныя достоинства этой картины побудили г. Струка передать ее въ аквафортной гравюрѣ, которую мы охотно приняли въ свой журналъ, какъ работу образцовую въ своемъ родѣ. Біографическія свѣдѣнія о г. Струкѣ можно найдти въ IV томѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ», стр. 257.

2. **«Недоразумѣніе», картина Н. Д. Лосева.**—Авторъ этой привлекательной картинки—художникъ еще молодой, но уже занявшій видное мѣсто среди нашихъ живописцевъ. Николай Дмитріевичъ Лосевъ родился въ 1855 г., общее образованіе получилъ въ ливенскомъ духовномъ училищѣ и, поступивъ, по окончаніи курса въ этомъ заведеніи, въ воспитанники Академіи художествъ въ 1874 году, занимался въ ней въ качествѣ сперва вольноприходящаго ученика, а потомъ (съ 1876 года)—академиста. Во время прохожденія академическаго

курса, онъ получилъ: въ 1879 г. малую поощрительную медаль за рисунокъ съ натуры и малую серебряную медаль за этюдъ, въ 1880 г.—двѣ большія серебряныя медали снова за рисунокъ и этюдъ, въ 1882—второстепенную золотую медаль за исполненіе конкурсной программы. «Притча о Блудномъ Сынѣ», и, наконецъ, въ 1883 г.. первоклассную золотую медаль за программу: «Послѣднія минуты князя Михаила Черниговскаго». Вмѣстѣ съ этою послѣдней наградою, онъ пріобрѣлъ званіе художника 1-ой степени и право на поѣздку въ чужіе края на счетъ правительства; но болѣзнь помѣшала ему отправиться въ путешествіе немедленно, и онъ поѣхалъ за границу только въ 1886 году. Трехлѣтній срокъ своего пенсіонерства г. Лосевъ провелъ въ Римѣ, а потому было естественно, что онъ увлекся воспоминаніемъ о древнихъ временахъ вѣчнаго города и сталъ воспроизводить своею кистью нравы и бытъ его императорской эпохи, примкнувъ, въ этомъ отношеніи, къ направленію, котораго держатся съ такимъ успѣхомъ Г. И. Семирадскій и С. П. Бакаловичъ. Жизнь античнаго Рима дала сюжеты для картинъ, исполненныхъ г. Лосевымъ во время его пенсіонерства: «Невѣста посвящаетъ свои дѣтскія игрушки домашнимъ богамъ», «Отвѣтъ милому», «Отпущеніе рабыни на свободу», которыми петербургская публика имѣла случай любоваться на академическихъ выставкахъ 1887—1888 годовъ. За послѣднюю изъ названныхъ картинъ, Академія возвела г. Лосева въ званіе академика.

Излюбленному направленію художникъ остался вѣренъ и въ картинѣ: «Недоразумѣніе», бывшей на выставкѣ 1889-го года и составляющей нынѣ собственность Государыни Императрицы. Въ этомъ произведеніи, художникъ приводитъ зрителя на террасу богатой древне-римской виллы, окруженной роскошнымъ садомъ, въ которомъ живописно мѣшаются объемистые платаны съ развѣсистыми пиньями и стройными кипарисами. Съ ихъ многотонною зеленью составляетъ живописный контрастъ бѣлый мраморъ нѣсколькихъ статуй и массивной скамьи. Въ этомъ привѣтливомъ загородномъ уголкѣ происходитъ интимная сцена, въ родѣ тѣхъ, какія бывали и бываютъ во всѣ времена и у всѣхъ народовъ: между двумя молодыми людьми, связанными другъ съ другомъ нѣжною страстью, между возлюбленными, женихомъ и невѣстой, или, быть можетъ, недавно сочетавшимися супругами, произошла минутная размолвка: оскорбенная или огорченная, она заливается слезами, склонивъ свое разгоряченное лицо на холодную доску мраморнаго стола; онъ, чувствуя, что слишкомъ далеко зашелъ въ своихъ укорахъ, старается оправдаться передъ милой, или утѣшить ее. Примѣренія еще не произошло, но чувствуется, что оно уже близко, и что для этой, въ сущности счастливой четы вскорѣ снова покажутся привѣтливыми и яркое италіанское солнце, и напоенный ароматами воздухъ, и ликующая вокругъ жизнь природы.

3. **«Прощенный день въ Бретани» (Bretonnes au Pardon), картина П.-А.-Ж. Даньяна-Буверè**, была, по выраженію французовъ, pièce de resistance въ прошлогоднемъ парижскомъ салонѣ, доставила на немъ своему автору высшую почетную награду, а затѣмъ красовалась на международной художественной выставкѣ въ Мюнхенѣ, гдѣ также присуждена была за нее первая золотая медаль. Такимъ образомъ, картина талантливаго французскаго живописца признана капитальнымъ произведеніемъ современнаго искусства въ двухъ важнѣйшихъ художественныхъ центрахъ Европы, а потому мы полагаемъ, что нашимъ читателямъ будетъ небезынтересно получить наглядное понятіе объ этой картинѣ по прилагаемому здѣсь снимку. Впрочемъ, постоянные подписчики наши отчасти уже знаютъ о ней изъ статьи о послѣднемъ парижскомъ салонѣ, помѣщенной въ VII-мъ томѣ «Художественныхъ Новостей» (№ 10, столб. 261). Нашъ почтенный корреспондентъ, Г. Л., исчисляя лучшія картины этого салона, вотъ что говорилъ о Даньянѣ-Буверè и объ его «Бретонкахъ»: «Художникъ—по направленію плэнэристъ—усадилъ на лугу нѣсколькихъ бретонскихъ простолюдинокъ, молодыхъ и старухъ; всѣ онѣ надѣли праздничный мѣстный костюмъ: черное платье, большіе бѣлые чепцы и бѣлыя пелерины. Подлѣ стоятъ два молодца, заложивъ руки въ карманы штановъ, и слушаютъ молитву, которую читаетъ одна изъ

женщинъ. Вдали видны еще двѣ подобныя группы людей, высится остроконечная колокольня приходской церкви, и раскинулись своими вѣтвями двѣ или три сосны. Трудно придумать болѣе безхитростное содержаніе, а, между тѣмъ, отъ картины вѣетъ такою любовью къ природѣ и къ этимъ простымъ людямъ, такимъ изученіемъ воздуха приморской страны, внѣшняго типа и внутренняго характера ея обитателей, — словомъ, такою правдою, жизнью и поэзіей, что долго не оторвешься отъ этого полотна. Оно представляетъ поучительный примѣръ того, что произведеніе можетъ быть высоко-художественно и безъ вложенной въ него соціальной, философской или литературной идеи».

Прелестная картина Даньяна-Буверѐ куплена еще въ салонѣ богатымъ негоціантомъ Энгелемъ Гросомъ, однимъ изъ главныхъ представителей фирмы: «Дольфусъ-Мигъ», въ Мюльгаузенѣ, за 30.000 франк.

4. **«Болотце», гравюра на деревѣ А. А. Кононова.**—Представляемъ эту ксилографію вниманію своихъ читателей для того, чтобы они могли судить объ успѣхѣ, съ какимъ ведется преподаваніе гравированія на деревѣ въ Рисовальной Школѣ Императорскаго Общества поощренія художествъ, подъ руководствомъ такого искуснаго мастера, какъ Е. В. Гогенфельденъ. А. Кононовъ, юноша всего девятнадцати лѣтъ отъ роду, учится въ этой школѣ только съ 1884 года, а въ классѣ г. Гогенфельдена занимается съ очень недавняго времени; между тѣмъ, какъ видно по его «Болотцу», владѣетъ онъ ксилографическими инструментами умѣло, бойко и не безъ вкуса. За этотъ политипажъ, исполненный по собственному рисунку художника, сдѣланному, очевидно, подъ впечатлѣніемъ одного изъ этюдовъ И. И. Шишкина, Комитетъ Общества поощренія художествъ присудилъ г. Кононову награду на послѣднемъ экзаменѣ Рисовальной Школы.

5. **«Въ цвѣтахъ», мраморная фигура Н. А. Лаверецкаго.**—Это новое произведеніе заслуженнаго профессора скульптуры находилось на послѣдней академической выставкѣ и, какъ одно изъ лучшихъ ея украшеній, попало въ число вещей, купленныхъ Академіею на счетъ спеціальной суммы, ежегодно отпускаемой ей для поощренія русскихъ художниковъ. Было бы жаль, если бы это изящное изваяніе не осталось въ самой Академіи, а отправилось въ какой-либо изъ формирующихся провинціальныхъ музеевъ.

Желающихъ получить свѣдѣнія о г. Лаверецкомъ и его трудахъ отсылаемъ къ замѣткѣ объ этомъ художникѣ, помѣщенной въ II-мъ томѣ «Вѣстника Изящныхъ искуствъ», стр. 371.





Фототипія В. И. Штейнъ. Почтамтская, 13

Въ цвѣтахъ

мраморная фигура Н. А. Лаверецкаго



ГУСАРЫ.

Гравюра Е. З. Краснушкина.

ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУДАРСТВЕННЫХЪ БУМАГЪ.

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

издаваемый

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

подъ редакціей

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ВОСЬМОЙ

Выпускъ 2-ой

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія и Фототипія В. И. Штейна, Почтамтская ул., 13
1890



Печатано по распоряженію Императорской Академіи художествъ.



ЖИВОПИСЬ ВЪ XIX СТОЛѢТІИ

Статья М. П. СОЛОВЬЕВА

(*Продолженіе*)

XI

Перерожденіе классицизма и романтизма въ Германіи — В. Каульбахъ и Морицъ фонъ-Швиндъ

Нѣмецкое искуство пережило почти такую же внутреннюю борьбу и тяжелые кризисы, какіе мы видѣли во Франціи. Главная разница состоитъ въ томъ, что, изъ всѣхъ европейскихъ странъ, только во Франціи искуство и литература живутъ въ такомъ тѣсномъ единеніи съ національной жизнью и неотдѣлимы отъ историческихъ судебъ народа; въ одной Франціи искуство такъ чутко и отчетливо передаетъ движенія народнаго духа и составляетъ потребность, если не всей націи, то такой широкой и понятливой публики, которая нигдѣ не существуетъ въ столь значительномъ процентномъ отношеніи къ массѣ. Въ Германіи, благодаря историческимъ особенностямъ и слабо-развитой общественной и политической жизни, искуство не могло претендовать на роль, подобную той, какая принадлежала французскому искуству временъ реставраціи и іюльской монархіи; въ Германіи оно никогда не могло освободиться отъ подчиненія литературѣ.

Подъемъ искуства, ознаменованный призваніемъ Корнеліуса въ Мюнхенъ и развитіемъ дюссельдорфской школы, сразу оборвался. Въ сороковыхъ годахъ, положеніе нѣмецкаго искуства представлялось въ смутномъ и неутѣшительномъ видѣ. Отъѣздъ Корнеліуса изъ Мюнхена имѣлъ болѣе значительныя послѣдствія, нежели ожидали противники и порицатели этого мастера. Общество художниковъ потеряло вождя. Понимали, что проложенное Корнеліусомъ направленіе не можетъ болѣе продолжаться, но не знали, на какой новый путь слѣдуетъ вступить. Въ Берлинѣ, Корнеліусъ еще былъ не у дѣлъ. Ожесточенныя нападенія, встрѣченныя имъ тамъ на первыхъ шагахъ, не давали основанія надѣяться, что для него откроется возможность успѣшной дѣятельности. Мирныя и согласныя отношенія въ дюссельдорфской колоніи тоже не существовали больше. Направленія обособлялись съ возростающею рѣзкостью, и къ художественнымъ разногласіямъ присоединились распри религіознаго свойства. Значительно расширился кругъ сюжетовъ, особенно въ жанровой и пейзажной живописи. Нѣкоторые старались возвысить интересъ своихъ картинъ, вводя въ нихъ политическія и соціальныя тэмы. Таковъ былъ Карлъ *Гюбнеръ* изъ Дюссельдорфа (1814—1878), затронувшій соціальные вопросы въ своихъ картинахъ: «Силезскіе ткачи» и «Охотничье право, или смерть браконьера». Громадный успѣхъ англійскаго жанриста Вильки, съ картинами котораго Европа знакомилась по гравюрамъ, поощрилъ нѣмецкихъ художниковъ работать въ его родѣ. Ежегодныя поѣздки мюнхенскихъ живописцевъ въ Италію развили любовь къ изученію италіанской народной жизни, хотя не выдѣлили изъ ихъ среды такихъ талантовъ, какъ Верне, или Роберъ. Но успѣхи жанровой и пейзажной живописи одни не могли вполнѣ удовлетворить художественнымъ потребностямъ современниковъ, для которыхъ героическая (религіозная и историческая) живопись все-таки оставалась высокимъ идеаломъ. Они не требовали монументальной живописи, которая всегда находится въ зависимости отъ архитектуры, но желали картинъ, исполненныхъ натурально, жизненно и сочно, соединяющихъ въ себѣ драматическій эффектъ съ полной правдивостью. Къ сожалѣнію, осуществить этотъ идеалъ было нельзя. Господствовавшее направленіе, въ техническомъ отношеніи, не возвышалось надъ уровнемъ посредственности, не изощряло глаза въ изученіи внѣшняго проявленія жизни и въ большей части случаевъ давало только раскрашенные рисунки. Тѣмъ неменѣе, всѣ сознавали, что въ историческихъ картинахъ настоящій колоритъ чрезвычайно способствуетъ оживленію изображенія. При такой безпомощности, свѣтлымъ откровеніемъ явились двѣ картины бельгійскихъ художниковъ: Галле (Gallait), «Отреченіе Карла V», и Бьева (Bièfve), «Компромисъ нидерландскаго дворянства на защиту противъ инквизиціи». Обѣ картины объѣхали, въ 1843 г., всѣ значительные города Германіи.

До того времени, бельгійское искуство было мало извѣстно. Исходъ революціи вызвалъ въ Бельгіи также реакцію въ историческомъ и старонародномъ духѣ. Народилось стремленіе возвратиться отъ новомоднаго классицизма къ славнымъ національнымъ преданіямъ старыхъ Нидерландовъ, къ смѣлому и пышному стилю Рубенса. Общимъ одобреніемъ встрѣчена была на брюссельской выставкѣ 1830 года картина молодаго художника Вапперса, изображавшая патріотическій подвигъ лейденскаго бургомистра ванъ-деръ-Верфа, написанная подъ вліяніемъ Рубенса, со страстнымъ движеніемъ, съ блескомъ красокъ. Съ тѣхъ поръ, поворотъ къ старой манерѣ, блестящей по колориту и полной жизни по рисунку, сдѣлался боевымъ кличемъ молодыхъ талантовъ. Плоды этого поворота выразились въ картинахъ Галле и Бьева. Изображенныя событія не представляютъ ничего особеннаго. У Галле—старикъ прощается съ многолюднымъ собраніемъ знатныхъ господъ и дамъ; у Бьева—множество дворянъ тѣснятся къ столу подписывать бумагу. Содержаніе, однако, хорошо уже тѣмъ, что возбуждаетъ цѣлый рядъ мыслей, вызываетъ воспоминаніе о геройской борьбѣ Нидерландовъ съ тираніей (оба событія относятся къ началу нидерландской войны за независимость). Нѣмцевъ поразили роскошь красокъ и живая правда изображенія, къ которымъ въ Германіи не привыкли. Впервые увидѣли свободно-исполненную композицію, настоящія сукно, шелкъ и бархатъ, а не небывалый покровъ изъ неизвѣстной ткани на сочиненныхъ фигурахъ. Головы казались живыми и говорящими, движенія естественными, группы безыскуственными—такими, каковы онѣ могли быть въ дѣйствительности. Въ картинахъ Делароша и Делакруа все-таки проглядывала личность артиста, извѣстный субъективный тонъ: ничего подобнаго не замѣчалось у Бьева и Галле: это были простые художники, тонко воспринимавшіе красоту тоновъ и ставившіе внѣшнюю правду выше глубокихъ чувствъ. Этимъ они соблазнили и произвели глубокое впечатлѣніе на нѣмецкихъ художниковъ, нуждавшихся въ технической выучкѣ. Стало распространяться убѣжденіе, что лучше всего пишутъ въ Бельгіи (и Парижѣ). Историческая живопись получила сильный толчекъ. Поклоненіе классическому стилю начало падать. Для этого, впрочемъ, не нужно было дожидаться нападенія изъ враждебнаго лагеря. Въ нѣдрахъ старой, идеалистически-настроенной школы появился сильнѣйшій противникъ традиціоннаго классическаго направленія. Вильгельму *Каульбаху*, на котораго смотрѣли, какъ на законнаго преемника Корнеліуса, суждено было поднять расколъ и произвести разложеніе классическаго направленія.

Тяжелыя испытанія въ юности, долгая и томительная борьба съ неблагопріятными обстоятельствами, отняли у фантазіи Каульбаха невозмутимую ясность и пріучили его относиться къ жизни безъ возвышенности, но съ критической проницательностью. Нельзя безусловно признать, что вступленіе Каульбаха въ ма-

стерскую Корнеліуса было счастливымъ событіемъ. Противорѣчіе между господствовавшимъ тамъ направленіемъ и характеромъ Каульбаха не было устранено. Онъ усвоилъ внѣшніе пріемы учителя, но обыкновенно искажалъ ихъ чуждыми имъ элементами, нарушавшими цѣльность замысла. Ему не достаетъ наивной вѣры въ идеальный міръ; изображая его, онъ чувствуетъ непреодолимую склонность къ ироніи и не можетъ воздержаться отъ нея. Въ этомъ отношеніи, ироническое остроуміе Каульбаха напоминаетъ Гейне, боготворимаго сѣверо-германской молодежью и жестоко издѣвавшагося надъ берлинской ироніей. Для идеалистическаго стиля, формы Каульбаха слишкомъ часто клонятся къ натурализму, а для реалистическаго изображенія недостаточно богаты и жизненны.

Каульбахъ (1805—1877) родился въ Арольсенѣ и, семнадцатилѣтнимъ юношей, прибылъ въ Дюссельдорфъ, вскорѣ послѣ того, какъ во главѣ тамошней академіи былъ поставленъ Корнеліусъ. Онъ послѣдовалъ за своимъ учителемъ въ Мюнхенъ и участвовалъ въ нѣкоторыхъ монументальныхъ работахъ, начатыхъ тамъ по внушенію Корнеліуса. Ему принадлежатъ аллегорическія фигуры четырехъ баварскихъ рѣкъ въ Аркадахъ и плафонъ въ Одеонѣ. Сильнѣе, нежели въ этой живописи, проявилась его оригинальность въ рисункахъ. «Домъ сумасшедшихъ» и «Преступникъ изъ за поруганной чести»—композиціи чрезвычайно выразительныя, производящія тяжелое впечатлѣніе. «Битва гунновъ» (1834—1837) высоко подняла его въ общественномъ мнѣніи и прочно установила его повсемѣстную славу. Она выдвинула его изъ ряда послѣдователей Корнеліуса и обезпечила за нимъ самостоятельное положеніе. Извѣстна легенда, давшая содержаніе упомянутой картинѣ. Современникъ Юстиніана, Дамаскій упоминаетъ, что послѣ битвы Атиллы съ римлянами подъ стѣнами Рима—событіе легендарное,—души убитыхъ продолжали съ неутолимой яростью, въ теченіе трехъ дней и ночей, сражаться въ воздухѣ. Изъ Византіи эта легенда проникла въ Италію и нашла себѣ мѣсто въ одной монастырской лѣтописи VIII вѣка. Обыкновенно принято отождествлять битву гунновъ съ каталаунскимъ сраженіемъ. На картинѣ Каульбаха, земля покрыта тѣлами. Убитые бойцы съ трудомъ просыпаются отъ смертнаго сна, прислушиваются къ шуму битвы и поднимаются на помощь товарищамъ. Тѣни женщинъ будятъ убитыхъ отцовъ и мужей и посылаютъ ихъ мстить за себя. Чѣмъ выше, тѣмъ сильнѣе просыпается жизнь. Потрясая оружіемъ, летятъ римляне и гунны, и наверху закипаетъ новая яростная сѣча. Въ этой картинѣ впервые является любимый пріемъ Каульбаха—располагать композицію по круговой линіи, оставляя средину картины почти пустой: гунны и римляне поднимаются справа и слѣва и сталкиваются наверху; это—первый планъ. Между полемъ битвы и встрѣчей воиновъ—задній планъ, на которомъ видны городъ и, ближе, новыя кучи мертвыхъ и возстающихъ. По желанію вла-

дѣльца картины, гр. Рачинскаго, она осталась въ состояніи коричневаго подмалевка, вслѣдствіе чего зловѣщее впечатлѣніе ея несравненно сильнѣе, нежели въ повтореніи этого сюжета красками, въ Берлинскомъ музеѣ.

Слава Каульбаха усилилась съ появленіемъ его рисунковъ къ гетевскому «Рейнеке-Лису» и большой, массивной картины: «Разрушеніе Іерусалима». Старинныя иллюстраціи, которыми украшалась сказка о Лисѣ уже въ первопечатныхъ изданіяхъ XIV вѣка, не остались безъ вліянія на композиціи Каульбаха. Сами по себѣ, по общему характеру, онѣ невполнѣ соотвѣтствуютъ поэмѣ Гете, не имѣя ея спокойствія и безукоризненной красоты. Каульбахъ посвоему пересказываетъ образно поэму. Современники были рады найдти въ царствѣ животныхъ каррикатурное отраженіе неурядицы, происходившей въ церкви и государствѣ. Разрушеніе Іерусалима привлекало, конечно, не символическими фигурами ангеловъ и пророковъ, а разнообразнымъ сопоставленіемъ группъ перваго плана: въ срединѣ—первосвященникъ (?), поражающій себя мечемъ у жертвенника; справа, подъ охраной ангеловъ, удаляется христіанское семейство, сочиненное въ типѣ Бѣгства во Египетъ; слѣва—олицетвореніе евреевъ, не имѣющихъ родины, бѣгущій Вѣчный Жидъ; на заднемъ планѣ—штурмъ объятаго дымомъ и пламенемъ храма и торжественное появленіе императора Тита, окруженнаго трубачами и орлами. Этою картиной Каульбахъ угодилъ обѣимъ партіямъ, соединивъ глубокомысленную и сложную композицію съ крупными достоинствами реалистическаго и живописнаго исполненія. Оба названныя произведенія появились почти одновременно (1845—1846). Какъ иллюстраторъ, Каульбахъ несравненно выше въ своихъ позднѣйшихъ рисункахъ: Гетевскія женщины и иллюстраціи къ «Макбету» и «Королю Іоанну» Шекспира. Какъ живописецъ, онъ слилъ живописную манеру съ идеалистическими требованіями въ главномъ своемъ произведеніи — циклѣ стѣнныхъ картинъ Треппенгауза Берлинскаго музея (1847 — 1863). Этотъ циклъ составляетъ живописную философію исторіи, надъ которой во Франціи трудился, хотя и не въ столь обширныхъ размѣрахъ, Делакруа. Каульбахъ включилъ сюда «Битву гунновъ» и «Разрушеніе Іерусалима», которыя добавилъ «Вавилонскимъ столпотвореніемъ или раздѣленіемъ языковъ», «Цвѣтущимъ періодомъ Греціи», «Крестоносцами предъ Іерусалимомъ» и «Реформаціей». Всемірно-историческое значеніе избранныхъ событій не подлежитъ сомнѣнію, за исключеніемъ «Греціи» и «Реформаціи», которыя являются неудачными аллегоріями, а въ «Реформаціи», кромѣ того, льстя національному чувству, Каульбахъ даже невѣрно перетолковалъ самую исторію. Но вообще онъ чрезвычайно остроумно пользовался миѳомъ для объясненія историческихъ эпохъ и удачно примѣнялъ ихъ къ современной жизни и образованію; напр., въ сказаніи о Вавилонскомъ столпотвореніи, онъ изображаетъ возстаніе рабочихъ противъ архи-

текторовъ: сверху гремитъ Іегова, сокрушающій зданіе человѣческой гордости; работники сбѣгаютъ внизъ съ башни и у подножія ея избиваютъ строителей. Надменный царь сидитъ, точно окаменѣлый, на высокомъ тронѣ, покинутый приближенными; на первомъ планѣ, люди, соединясь въ естественные племенные союзы, покидаютъ мѣсто закрѣпощеннаго труда и расходятся по вольному свѣту. Конечно, изучая внимательно циклъ Каульбаха, нельзя не замѣтить и слабыхъ сторонъ его. Онъ охотно повторяетъ свой пріемъ, располагая группы въ видѣ круга съ пустой серединой, или въ эллиптической линіи. Типы его однообразны, пишетъ ли онъ германцевъ, или иныя племена. Также однообразны и драппировки одеждъ. Бѣдность формъ особенно чувствуется во фризѣ, который тянется въ длину надъ главными картинами и изображаетъ всемірную исторію въ видѣ дѣтскихъ сценъ. Самая мысль соединить каррикатуру съ серіознымъ историческимъ повѣствованіемъ имѣетъ характерность тяжелаго нѣмецкаго остроумія, совершенно непонятнаго внѣ Германіи. Дѣтскія фигуры однообразны и некрасивы; трудно съ разу понять, какіе предметы у нихъ въ рукахъ, и что они означаютъ; фризы, поэтому, обращаются въ трудный ребусъ. Остроумное объясненіе фриза, во всякомъ случаѣ, доставляетъ гораздо болѣе удовольствія, нежели самый фризъ на своемъ мѣстѣ. Отдѣльныя символическія фигуры и историческія личности въ простѣнкахъ между большими картинами аллегорически изображаютъ искуства и науки. Вводя ихъ въ свой циклъ, Каульбахъ влагаетъ въ нихъ столько намековъ, что непосредственное впечатлѣніе, безъ комментарія, дѣлается неяснымъ и неполнымъ. Онѣ представляютъ не столько произведеніе искуства, сколько многозначительный іероглифъ. Такова, напримѣръ, его «Исторія»—классическая муза, окруженная символическими указаніями на смутное положеніе Германіи въ 1848 году. Напротивъ того, «Сага», составляющая панданъ «Исторіи», задумана чрезвычайно поэтично и просто, въ видѣ сидящей на дольменѣ сумрачной вдохновенной старухи, которой нашептываютъ разсказы вѣщіе вороны Одина.

Картины Каульбаха, въ которыхъ художественныя достоинства соединяются, хотя и негармонично, съ остроумными политическими и либеральными мыслями, вообще пришлись чрезвычайно по вкусу большинству его современниковъ, но среди художниковъ подверглись сильнымъ нападеніямъ. Корнеліусъ и представители старой мюнхенской школы стали относиться враждебно къ Каульбаху съ тѣхъ поръ, какъ онъ указалъ на слабыя стороны мюнхенскаго художественнаго развитія въ своихъ фрескахъ на лицевыхъ стѣнахъ Новой Мюнхенской Пинакотеки. Изображая возрожденіе нѣмецкаго искуства, онъ ввелъ въ монументальную картину живыхъ лицъ, что̀ было столько же смѣло, сколько и безтактно. На треножникѣ, въ нишѣ котораго спитъ глубокимъ сномъ академическій профессоръ, украшенный орденами, стоитъ треглавное чудовище въ парикѣ и съ косичкой—

аллегорія рококо или цопфстиля. Съ одной стороны на него налетаетъ, поднявъ огромный нѣмецкій мечъ, Корнеліусъ, сидящій на Пегасѣ; за нимъ спѣшитъ Овербекъ съ церковной хоругвію, Фейтъ и четвертый неизвѣстный художникъ; съ другой стороны, подъ защитой Паллады, наступаютъ Винкельманъ, бро-



«Сага», фреска В. фонъ-Каульбаха.

сая въ чудовище чернильницу, Карстенсъ съ греческими щитомъ и мечемъ, Торвальдсенсъ съ молоткомъ ваятеля, а вдали, изъ-за моря, выходитъ зодчій Шинкель, на котораго квакаетъ раздувшаяся лягушка. Остальныя фрески изображаютъ исторію мюнхенскихъ художниковъ и работъ, назначенныхъ королемъ Люд-

вигомъ. Каульбахъ взялъ на себя задачу монументально произнести приговоръ надъ произведеніями цѣлой эпохи нѣмецкаго искуства, дѣятели которой почти всѣ были еще на лицо, и исполнилъ это съ полной откровенностью, смутивъ непосвященныхъ современными некрасивыми костюмами портретныхъ аллегорическихъ изображеній и поставивъ изображенныхъ въ невозможность возражать на такое монументальное сужденіе. Подъ его руками, гимнъ въ честь искуства, который требовался назначеніемъ Пинакотеки, превратился въ сатиру. Недовольно имъ было и молодое поколѣніе, замѣчая постоянно возроставшую условность въ его работахъ. Ясно видѣли, что если у Каульбаха было достаточно силы, чтобы сломить замкнутый кругъ стараго классическаго стиля, то все-таки не было такой творческой фантазіи, чтобы основать новое, цѣльное искуство. Послѣднія произведенія его — «Саламинская битва» и «Гоненіе христіанъ при Неронѣ» — встрѣчены были холодно, хотя были ничѣмъ не хуже его прежнихъ картинъ. Каульбахъ бралъ, главнымъ образомъ, новизной. Улеглось удивленіе — ослабло и значеніе художника, который представляетъ собою не столько новое, сколько заключительное слово школы, отходящей изъ жизни въ область прошлаго.

Съ большимъ блескомъ закончила свое бытіе романтическая школа, послѣднимъ и лучшимъ представителемъ которой былъ высокоталантливый Морицъ *фонъ-Швиндъ* (1804—1871 г.). Онъ не стоялъ въ непосредственной связи со старой романтической школой. Однородность его направленія объясняется личными его свойствами и той средой, которая воспитала его. Швиндъ родился въ Вѣнѣ и остался на всю жизнь истымъ вѣнцемъ — остроумнымъ резонеромъ, не щадящимъ ни себя, ни друзей, и, въ то же время, добродушнымъ, впечатлительнымъ, съ неистощимымъ запасомъ наивности въ воображеніи. Съ юныхъ лѣтъ, музыка и поэзія составляли одинъ изъ важнѣйшихъ интересовъ его жизни. Среди сверстниковъ его дѣтства и молодости были такіе музыканты, какъ Шубертъ, Лахманъ, и поэты Ленау, Бауернфельдъ. Тѣсная дружба соединяла его съ Листомъ. Онъ не только наслаждался и занимался музыкой, но и служилъ ей въ своихъ произведеніяхъ. Слѣдуя порядку частей одной изъ бетховенскихъ симфоній, онъ составилъ сложный и остроумный рисунокъ (въ Лейпцигскомъ музеѣ), изображающій исторію одной музыкальной четы. Его послѣднее музыкальное произведеніе, фрески въ вѣнскомъ оперномъ театрѣ, тоже относится къ музыкѣ и посвящено славѣ великихъ композиторовъ, начиная отъ Гайдна и Бетховена, предъ которыми художникъ благоговѣлъ, и кончая Шубертомъ и Маршнеромъ. Вліяніе музыки на его картины не подлежитъ сомнѣнію. Субъективность, преобладаніе внутренняго чувства, вредно отражающееся иногда на пластическомъ достоинствѣ фигуръ фонъ-Швинда, оригинальная гармонія линій даже въ слабѣйшихъ его произведеніяхъ, коренятся,

безъ сомнѣнія, въ его музыкальной натурѣ. Вслѣдствіе этого, сказочный и легендарный міръ является областью, въ которой онъ не имѣетъ соперниковъ. Какъ музыкантъ, онъ проявляетъ свое творчество не въ сосредоточенномъ драматическомъ моментѣ, но развиваетъ избраную тэму въ циклѣ послѣдовательныхъ эпизодовъ. Рисунокъ, конечно, преобладаетъ у него надъ краской. Его легкія композиціи лучше выражаются въ акварели, нежели масляными красками, которыя у него всегда выходили нѣсколько бѣдными, сухими и жесткими. Лучшимъ образцомъ его творчества считается самое популярное изъ его произведеній — «Сказка о семи воронахъ и ихъ сестрѣ». (1858 г.) Циклъ открывается симпатической домашней картиной: художникъ, его жена и дѣти слушаютъ разсказъ старой няньки, около которой сидитъ фигура, олицетворяющая сагу или сказку. Рядъ маленькихъ картинокъ, размѣщенныхъ въ архитектурѣ, служитъ введеніемъ къ сказкѣ и сопровождается текстомъ. Содержаніе сказки слѣдующее: у одной женщины было семь сыновей и маленькая дочка. Сыновья постоянно сердили мать своими шалостями, такъ что она, въ одинъ прекрасный день, будучи доведена до крайняго раздраженія, прокляла ихъ. Тотчасъ они обратились въ вороновъ и полетѣли черезъ открытое окно въ лѣсъ. Мать лишилась чувствъ, а дочка побѣжала за братьями, и бѣжала она до тѣхъ поръ, пока они не усѣлись на старое высокое дерево. Тутъ явилась фея и объявила дѣвочкѣ, что ея братья могутъ вновь принять человѣческій образъ, если она съумѣетъ молчать семь лѣтъ и въ это время выпрядетъ кучу пряжи. Дѣвочка обѣщалась, поселилась въ дуплѣ и принялась за работу. Далѣе слѣдуютъ картины, понятныя безъ словъ. Дѣвочка выросла и стала красавицей. Въ лѣсъ наѣзжаютъ охотники. Принцъ находитъ заколдованное дерево и въ немъ прекрасную дѣвицу, влюбляется въ нее и увозитъ ее въ замокъ, чтобы на ней жениться. Красавица не противится, но все время молчитъ. Въ слѣдующихъ картинахъ мы видимъ свадебный поѣздъ, вѣнчаніе, юную чету среди подданныхъ, какъ молодая женщина помогаетъ больнымъ и бѣднымъ и, затѣмъ, какъ она, поднявшись ночью, продолжаетъ прясть при свѣтѣ луны въ то время, какъ ея мужъ подсматриваетъ за ея загадочнымъ занятіемъ. Послѣ того является средняя и самая значительная картина. Молодая разрѣшается двумя близнецами, но въ ту же самую минуту, какъ повитуха хочетъ ихъ спеленать, они обращаются въ вороновъ и улетаютъ въ окно. Общій ужасъ, но надъ кроватью родильницы является фея и приказываетъ ей молчать. Мать обвинена въ колдовствѣ, ее уводятъ отъ мужа, судятъ и приговариваютъ къ сожженію на кострѣ; но когда ее связываютъ, вновь появляется фея и показываетъ на песочныхъ часахъ, что время заклятія кончается; облагодѣтельствованные принцессою бѣдняки напрасно стараются помѣшать казни, и молчальницу привязываютъ къ колу. Но часъ насталъ, и наступаетъ превращеніе.

Фея освобождаетъ вороновъ: семь вороновъ являются въ видѣ семи юношей въ бѣлыхъ одеждахъ, на бѣлыхъ коняхъ; фея отдаетъ прекрасныхъ близнецовъ, мужъ обнимаетъ колѣна своей жены, его мать подаетъ ей княжескую мантію, а сестра корону; бѣдняки разбрасываютъ костеръ, палачи убѣгаютъ, и всѣ славятъ твердую терпѣливицу. Все приходитъ въ обычный видъ, до послѣдняго ворона, который отрясаетъ еще воронье крыло съ руки, такъ какъ возвращеніе въ человѣческій видъ еще не вполнѣ закончено. Образный, лицевой, выражаясь постаринному, разсказъ отличается изумительной граціей. Главное лицо, дѣвица, когда ее безъ одежды, цѣломудренно покрытую длинными свѣтлыми косами, женихъ выноситъ изъ лѣса, когда она, въ полномъ нарядѣ, или въ ночной одеждѣ, всегда въ высшей степени привлекательно и поэтично. Прочія фигуры характеризуются сильными и смѣлыми чертами. Съ большимъ юморомъ исполнено превращеніе новорожденныхъ въ вороновъ. Всюду разлита жизнь, правда и красота. Свободный и смѣлый рисунокъ, обходящій второстепенныя подробности, и простота красокъ такъ согласованы и восполняютъ другъ друга, что легкая акварель производитъ впечатлѣніе вполнѣ законченной картины. Эта композиція въ своемъ родѣ не имѣетъ ничего подобнаго себѣ. Въ такомъ направленіи Швиндъ создалъ цѣлый рядъ картинъ, которыя упрочили его славу и твердое положеніе въ исторіи нѣмецкаго искуства. «Сказку о спящей царевнѣ» онъ соединилъ параллельно съ исторіей Психеи, но вообще онъ не выходилъ изъ круга народныхъ средневѣковыхъ разсказовъ. Сказка о прекрасной Мелузинѣ занимала его въ теченіе тридцати лѣтъ, и ею онъ завершилъ свою артистическую дѣятельность, исполнивъ послѣдніе эпизоды цикла незадолго до смерти.

Исторія прекрасной Мелузины составляетъ такую же циклическую картину, какъ и сказка о семи воронахъ, но въ усовершенствованномъ видѣ. Отдѣльные эпизоды соединяются одинъ съ другимъ, составляя цѣльный и плавный разсказъ, причемъ начало и конецъ совпадаютъ. Исторія Мелузины очень распространена въ нѣмецкихъ народныхъ книжкахъ, хотя она зашла въ Германію изъ романскихъ или даже кельтскихъ земель. Съ Мелузиной связана исторія графскаго дома Лузиньяновъ, и преданіе пріурочиваетъ мѣсто дѣйствія къ Пиринеямъ или къ Люксембургу. Въ общихъ чертахъ, эта исторія настолько извѣстна, что мы ограничимся тѣмъ, какъ разсказалъ ее Швиндъ, по своему обыкновенію развивающій взятую тэму оригинально и самостоятельно, не придерживаясь рабски печатнаго текста. Его изложеніе передается въ видѣ длиннаго фриза, начинающагося съ лѣвой стороны предполагаемаго круглаго помѣщенія, такъ что правый конецъ соприкасается съ началомъ.

Прежде всего мы видимъ пещеру и родникъ водяной феи въ дремучемъ лѣсу. На скалѣ, полустертая надпись—въ сущности, ненужная—гласитъ: Fontes Melusinae. Въ пещерѣ задумчиво

сидитъ фея. Вслѣдъ за тѣмъ, она же, въ бѣлой царской одеждѣ, сидитъ съ двумя подругами у колодца въ лѣсу. Влюбленный графъ лежитъ у ея ногъ и получаетъ отъ нея обручальное кольцо. Невѣста, на бѣломъ конѣ, въ сопровожденіи своихъ подругъ, тоже на коняхъ, выѣзжаетъ изъ лѣса въ долину; ее встрѣчаютъ графъ и рыцари передъ шатромъ, въ которомъ епископъ у алтаря готовится повѣнчать графа съ его возлюбленной. Далѣе мы видимъ молодыхъ, утромъ, на высокомъ крыльцѣ; Мелузина указываетъ графу на башню, по волшебству явившуюся въ одну ночь, и беретъ съ него клятву никогда не входить туда. Надъ входомъ въ башню сдѣлана надпись, угрожающая вѣчной разлукой за нарушеніе клятвы. Послѣ того художникъ вводитъ насъ вовнутрь святилища. Подруги Мелузины приплываютъ на пѣнистыхъ волнахъ, и она обновляетъ свою красоту и юность въ родной стихіи. Но вотъ начинается бѣда. Злая и глупая челядь съ подозрѣніемъ разсматриваетъ русалку, изваянную, въ видѣ герба, на башнѣ, и шепчется насчетъ происхожденія колдуньи, которую привезъ графъ. Съ балкона, на которомъ находится счастливая чета, окруженная дѣтьми и родственниками, придворные злорадно прислушиваются къ болтовнѣ и ропоту черни. Наконецъ, недовѣріе графа возбуждено; подъ вліяніемъ ревности онъ проникаетъ въ запретную башню, испуганныя нимфы и Мелузина исчезаютъ въ водѣ. Ночная буря сноситъ башню, а Мелузина, въ видѣ духа, съ плачемъ носится вокругъ замка и заглядываетъ въ окна дѣтской. Графъ, въ горести и раскаяніи, уходитъ странникомъ въ лѣсъ. Послѣ долгаго скитанія, онъ, изнуренный и усталый, возвращается передъ смертью къ источнику, гдѣ впервые увидѣлъ Мелузину, вновь видитъ ее и умираетъ въ ея объятіяхъ, подъ ея поцѣлуями, среди плачущихъ подругъ, которыя показываются изъ источника; надъ ними, въ строгомъ величіи, поднимается царица фей и подтверждаетъ непреодолимую судьбу, отдѣляющую волшебный міръ отъ человѣческой жизни. Въ заключеніе, мы снова видимъ водяную фею одинокой и задумчивой въ своей темной пещерѣ у родника.

Эпизодическое изложеніе ряда происшествій въ одной цѣльной картинѣ было заимствовано романтиками у классиковъ. Швиндъ и раньше пользовался этимъ пріемомъ, въ «Свадьбѣ рыцаря Курта», но никогда еще съ такимъ успѣхомъ, какъ въ Мелузинѣ. Расположивъ сцены то ближе, то дальше отъ зрителя, Швиндъ далъ возможность переходить безъ натяжки отъ одного событія къ другому. Пейзажные, архитектурные и другіе мотивы соединяютъ отдѣльныя картины безъ особеннаго усилія, естественнымъ образомъ. Въ общемъ и въ частностяхъ, линіи и группировка красивы и граціозны. Орнаментальная часть выдержана съ большимъ вкусомъ и роскошью; пейзажъ очень милъ; множество оригинальныхъ подробностей оживляютъ разсказъ и усиливаютъ его сказочный характеръ. Но рисунокъ, при всей красотѣ своей, не безъ погрѣшностей и



Часть композиціи М. фонъ-Швинда: «Прекрасная Мелузина»

и ошибокъ. Реалистическая критика осудила бы очень многое. Нужно, впрочемъ, имѣть въ виду, что эта работа имѣла предуготовительное значеніе, была проектомъ для болѣе обширнаго, разработаннаго произведенія. Краски наложены тонко и гармонично, иногда въ очень смѣлыхъ сочетаніяхъ. Вообще это произведеніе свидѣтельствуетъ о замѣчательномъ талантѣ. Швиндъ былъ полнѣйшимъ представителемъ романтизма, такимъ же, какимъ былъ Тикъ въ литературѣ. Подобно романтическимъ поэтамъ, Швиндъ любитъ вводить ироническія черты, чрезвычайно щедръ на эпизоды и вводныя мысли и потому всегда требуетъ простора и широкихъ рамокъ. Даже античные сюжеты подвергались подъ его кистью романтической обработкѣ. Онъ большой поклонникъ старонѣмецкихъ мастеровъ. Уличныя сцены у него всегда разыгрываютя въ древне-нѣмецкомъ городѣ, и даже когда онъ пишетъ свои современныя путевыя картины, онъ не упускаетъ случая ввести въ нихъ старинныя высокія кровли, фонари, висячія вывѣски, фонтаны и бесѣдки изъ зелени. Въ молодости, онъ внимательно изучалъ Дюрера. Эти черты придаютъ его произведеніямъ особенно сильный національно-нѣмецкій отпечатокъ, и поэтому для иноземцевъ онъ невполнѣ понятенъ; поэтому также «Мелузина» не произвела въ Германіи такого впечатлѣнія, какъ болѣе раннее его произведеніе: «Семь вороновъ», заимствованное изъ народной нѣмецкой поэзіи. Слѣдуетъ, кромѣ того, принять въ соображеніе, что «Семь вороновъ» нарисованы имъ въ пору полнаго разцвѣта силъ, тогда какъ, при всей зрѣлости обдуманной композиціи «Мелузины», въ ней чувствуется уже старческая немощь руки. «Мелузину» можно считать лебединой пѣснью романтической школы.

Еще до «Семи вороновъ» Швиндъ заявилъ себя замѣчательнымъ художникомъ на болѣе широкомъ поприщѣ стѣнной живописи. Въ 1852 году, онъ написалъ свои знаменитыя фрески: «Жизнь св. Елизаветы», въ корридорѣ капеллы Вартбургскаго замка, а въ парадномъ залѣ изобразилъ подвиги тюрингенскихъ маркграфовъ. Съ необычайной простотой онъ рисуетъ первые счастливые годы замужества святой принцессы, ея подвиги милосердія, ея страданія, и въ сценѣ погребенія постоянно повышающійся тонъ настроенія художника, сердцемъ переживавшаго исторію своей героини, достигаетъ торжественности церковнаго гимна. Орнаментальная часть фантастически сплетается съ сюжетомъ картины. Розовый кустъ раскинулся въ свободныхъ узорахъ своими вѣтвями, на которыхъ раскрываются бутоны и воркуютъ голуби,—надъ сценой, изображающей пріѣздъ ребенка-невѣсты въ Вартбургъ. Точно также обработываетъ онъ дубовые побѣги и цѣпкій терновникъ на скалахъ, среди которыхъ уходитъ изгнанная Елизавета, ведя своихъ маленькихъ дѣтей. Свойственная Швинду неловкость въ употребленіи красокъ искупается архаической прелестью и глубокимъ чувствомъ этихъ композицій. Здѣсь, какъ и въ сказкахъ, Швиндъ яв-

ляется народнымъ художникомъ. Въ юности и Корнеліусъ стремился къ тому же, но въ Римѣ пришелъ къ убѣжденію, что поднять національное искуство можно только монументальной фресковой живописью. Къ сожалѣнію, осуществляя эту вполнѣ справедливую мысль, онъ не могъ выйдти изъ сферы античныхъ и христіанскихъ сюжетовъ, въ которыхъ проявленіе національнаго характера встрѣчаетъ наименѣе удобствъ. Швиндъ, напосвятивъ большую часть своей дѣятельности иллюстраціямъ родныхъ сказаній, могъ ближе стать къ народному пониманію, сдѣлался дѣйствительно національнымъ художникомъ, понятнымъ и дорогимъ своему народу.

Народность составляетъ выдающуюся черту творчества другого замѣчательнаго художника, такъ же, какъ и Швиндъ, вышедшаго изъ романтической школы, именно — Людвига *Рихтера* (род. 1803 г.). Его жизнь, характеръ и направленіе были совершенно иныя, чѣмъ у Швинда. За исключеніемъ двухъ путешествій во дни молодости, Рихтеръ не покидалъ своего маленькаго отечества, Саксоніи, и велъ тихую, покойную жизнь. Непритязательность, благодушіе, безпечальная ясность духа, были характерными свойствами его натуры. Честный живописецъ разсмѣялся бы, коль-скоро кому-либо вздумалось бы изобразить его необыкновеннымъ человѣкомъ или отыскать въ его характерѣ какія-нибудь любопытныя черты. Въ одномъ, однако, сходятся Рихтеръ и Швиндъ: духъ своего народа они читали свободно, какъ открытую книгу, и понимали тончайшія и сокровеннѣйшія его особенности, знали, какимъ простымъ языкомъ нужно говорить съ народомъ, чтобы затронуть его душу и сердце. Внѣшнее, но, тѣмъ неменѣе, важное сходство между ними состоитъ еще въ томъ, что Швиндъ и Рихтеръ много поработали надъ иллюстраціей.

Людвигъ Рихтеръ, подобно Леополю Роберу, сначала готовился быть граверомъ, но вскорѣ перешелъ къ пейзажной живописи. Онъ ничѣмъ не обязанъ дрезденской академіи. Его художественное воспитаніе началось рисунками Ходовецкаго, а развилось подъ вліяніемъ романтической литературы и произведеній римско-нѣмецкой школы, которыя онъ изучалъ во время своего пребыванія въ Римѣ (1823 — 1826 г.). Примѣръ Коха, о которомъ мы упоминали въ предшедшей статьѣ, убѣдилъ его въ необходимости вводить въ пейзажъ человѣческія фигуры, сотвѣтствующія характеру пейзажа. Всего точнѣе можно охарактеризовать картины Рихтера словами: «человѣкъ въ природѣ». Характеръ мѣстности опредѣляетъ дѣятельность человѣка, а настроеніе человѣка отражается въ формахъ и краскахъ пейзажа. Иногда трудно сказать, что ранѣе зародилось въ фантазіи художника: пейзажъ, или стаффажъ, — такъ глубоко они сливаются, такъ одинаково важны оба при оцѣнкѣ картины. Возвратясь на родину, Рихтеръ сначала тосковалъ о теплой, свѣтлой Италіи, но вскорѣ красоты скромной долины Эльбы



«Генофефа» рисунокъ А. Рихтера.

его глазамъ открылись и дали толчокъ его дѣятельности. Путешествуя по Саксоніи, онъ научился наблюдать спокойную и довольную жизнь народа, его обычаи и поэзію, сроднился съ тѣми жизненными типами, которые такъ привлекательны искренностью и правдивостью въ его произведеніяхъ. Рихтеръ только въ позднѣйшее время написалъ нѣсколько масляныхъ картинъ, а чаще всего работалъ гравировальной иглой. Между многочисленными гравюрами его, особенно замѣчательны большіе листы: « Генофефа», «Рюбецаль», «Рождество Христово»; наибольшую же плодовитость онъ проявилъ въ рисункахъ на деревѣ. Число книгъ, украшенныхъ его политипажами,—громадно. Народныя и дѣтскія книги, календари, поэмы, пѣсни, сказки, повѣсти, давали самый пестрый матеріалъ для его работъ. Усвоивъ себѣ технику гравюры на деревѣ, онъ съ успѣхомъ воспользовался примѣромъ простыхъ старонѣмецкихъ ксиллографій и не выходилъ за предѣлы, свойственные этому роду искуства. Зрителю, при видѣ композицій Рихтера, и въ голову не приходитъ, чтобы онѣ могли быть исполнены инымъ образомъ. Онѣ столь же оригинальны, какъ и лучшія старинныя ксиллографіи. Сначала Рихтеръ строго держался текста, но потомъ слова текста стали будить его воображеніе, сдѣлались исходными пунктами его самобытной дѣятельности и самостоятельной обработки сюжетовъ, и мало-по-малу самый текстъ обратился у него въ подписи подъ картинами, получившими преобладающее художественное значеніе. Сравнивая раннія его произведенія съ позднѣйшими, нельзя не замѣтить быстраго и постояннаго роста его артистическаго творчества.

Среда, изображаемая Рихтеромъ, не обширна. Всего охотнѣе онъ останавливается на родинѣ, на современной жизни маленькихъ людей. Мелкій горожанинъ, крестьянинъ, пастухъ, деревенскія дѣти,—его любимые герои. Домашнія занятія, деревенская жизнь въ полѣ и лѣсу, зимнія забавы, прилетъ ласточекъ, горячая работа при жатвѣ,—даютъ ему неистощимый матеріалъ для воспроизведенія. Въ этой сферѣ нѣтъ ни возвышенныхъ мыслей, ни могучихъ страстей. Дѣвушка поднимаетъ свои очи на возлюбленнаго неиначе, какъ стыдливо: какъ не созрѣли еще ея тѣлесныя формы, такъ и въ душѣ ея любовь шевельнулась только въ видѣ нѣжнаго зародыша. Мужъ, конечно, всей душей преданъ женѣ, но тяжелая работа преждевременно избороздила его лицо; онъ проявляетъ свою любовь не изліяніями нѣжности, но постоянной заботливостью о женѣ, сердечной и простой помощью. Родительская любовь и дѣтское счастье вносятъ свѣтлую поэзію въ этотъ маленькій мірокъ, вносятъ идеалистическую стихію въ тѣсную и бѣдную среду. Со всѣхъ сторонъ, во всѣхъ видахъ, чувствуется крѣпкая, тѣсная семейная жизнь, и развертывается наглядно та твердая основа, на которой только и можетъ стоять нравственная и добрая народная жизнь. Эти народныя мысли Рихтеръ передаетъ постоянно въ народномъ

тонѣ. Когда разсматриваешь его рисунки, невольно припоминаются звуки народной рѣчи. Въ то время, какъ литература на народномъ нарѣчіи возвысилась до истинной поэзіи, однородное теченіе въ образовательныхъ искуствахъ достигло блестящихъ результатовъ въ произведеніяхъ Рихтера. Благодаря почину Рихтера, иллюстрація получила пышное развитіе. Съ бо̀льшимъ или меньшимъ успѣхомъ, многіе рисовальщики пошли по его слѣдамъ, главнымъ образомъ въ литературѣ дѣтскихъ книгъ; таковы Отто Шпектеръ, Оскаръ Плечъ и, въ новѣйшее время, Павелъ Туманнъ. Въ послѣднее десятилѣтіе, однако, гравюра на деревѣ поставила себѣ иныя цѣли и прибѣгаетъ къ другимъ пріемамъ. Техника сдѣлала громадные шаги впередъ. Современной ксиллографіи доступны всѣ стили, всѣ художественныя формы. Свойственныя прежней гравюрѣ особенности устранены, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, обезличился ея характеръ. Гравюрѣ на деревѣ открывается безконечно широкое поле дѣятельности, но никто такъ глубоко не заглянулъ въ народную думу, и никто такъ понятно не говорилъ съ ней, какъ простой сердцемъ Людвигъ Рихтеръ.

Однако народность далеко не исчерпывается личными приключеніями, тѣсной семейной жизнью, сказками и пѣснями. Здоровая и сильная нація неминуемо проявляетъ себя въ широкой сферѣ государственной жизни, а потому искуство, если оно хочетъ оставаться народнымъ, должно найдти народный тонъ для изображенія историческихъ событій. Южногерманецъ Швиндъ, политическія симпатіи котораго отчасти выходили за предѣлы Германіи, и среднегерманецъ Рихтеръ, заключившійся въ своей особенной средѣ, не могли разрѣшить такую задачу. Въ Германіи племенныя, мѣстныя и политическія особенности чувствовались несравненно сильнѣе, чѣмъ во Франціи, и отражались въ художественной дѣятельности. Вліяніе Парижа во Франціи быстро стираетъ провинціальный отпечатокъ, который можетъ оказаться въ характерѣ художника. Напротивъ того, въ Германіи существуетъ много самостоятельныхъ, равноправныхъ художественныхъ школъ, и среда, въ которой воспитывается художникъ, имѣетъ рѣшительное вліяніе на его мышленіе, на выборъ его формъ и на всю его художественную дѣятельность. Вліяніе среды весьма легко отмѣтить въ произведеніяхъ Швинда и Рихтера. Точно также, родина, ея исторія, характеръ и образъ жизни соотечественниковъ, положили крѣпкій, глубокій отпечатокъ на дѣятельности Адольфа *Менцеля*, внесшаго народный духъ въ историческую живопись.

Ни Каульбахъ, ни Лессингъ, не создали народныхъ историческихъ картинъ. Въ изображенія всемірно-историческихъ событій Каульбахъ внесъ слишкомъ много рефлексіи, слишкомъ уклонился въ нихъ отъ простоты и потому не производитъ яснаго впечатлѣнія. Лессингъ слишкомъ мало затрогиваетъ народное сердце сценами средневѣковой борьбы церкви съ государствомъ. На-

родная жизнь начинаетъ давать о себѣ знать только со временъ Реформаціи; но событія этой эпохи до сихъ поръ находили себѣ надлежащее выраженіе не въ живописи, а въ литературѣ. Въ воображеніи нѣмецкаго народа одна эпоха запечатлѣлась особенно памятнымъ образомъ: это—эпоха Фридриха Великаго, его войска, его застольныхъ собесѣдниковъ. Легкій миѳическій покровъ уже обвиваетъ эту эпоху и развязываетъ руки художнику для ея свободной обработки. Фигуры, сами по себѣ, рѣзко характеристичны; вся среда представляетъ богатый матеріалъ. Уже сто лѣтъ тому назадъ, поэзія признала обще-національное значеніе за эпохой Фридриха; живопись истолковала ее народу и внесла ея образы въ народное представленіе только въ наши дни, благодаря произведеніямъ Адольфа Менцеля.

Этотъ художникъ родился въ 1815 г. въ Бреславлѣ, будучи пятнадцати лѣтъ отъ роду, прибылъ въ Берлинъ и, не получая правильнаго академическаго образованія, былъ всецѣло предоставленъ своимъ собственнымъ силамъ. Случайныя работы, въ родѣ поздравительныхъ обѣденныхъ билетовъ, доставляли ему пропитаніе и художественную практику. Онъ, впрочемъ, и впослѣдствіи не пренебрегалъ такими работами. На свой настоящій путь онъ выступилъ, издавъ въ 1834 году двѣнадцать большихъ литографій, изображающихъ событія бранденбургско-прусской исторіи; мастерства онъ достигнулъ въ иллюстраціяхъ къ Куглеровой исторіи Фридриха Великаго (1839—1842). Въ этомъ изданіи, для передачи своихъ рисунковъ онъ пользовался гравюрой на деревѣ, и такимъ же способомъ издавалъ свои дальнѣйшія композиціи: «Солдаты Фридриха Великаго», «Изъ временъ короля Фридриха», «Иллюстраціи къ Разбитой Кружкѣ Клейста». Лучшее произведеніе Менцеля—иллюстраціи къ великолѣпному изданію твореній Фридриха Великаго (Oeuvres de Frédéric le Grand), напечатанныхъ по повелѣнію короля Фридриха-Вильгельма IV, въ 1840 г. 200 небольшихъ гравюръ введено туда въ видѣ виньетокъ. Художникъ, какъ-бы шутя, преодолѣлъ препятствія и далъ длинный рядъ живыхъ и осмысленныхъ картинъ. Онъ не придерживается текста, развиваетъ и нерѣдко по-своему пересказываетъ его, если это требуется художественными соображеніями. При видѣ этихъ иллюстрацій, невольно припоминаются рисунки Дюрера на поляхъ молитвенника императора Максимиліана. Оба художника сохраняютъ самостоятельность и одинаково окружаютъ текстъ прелестными арабесками. Вмѣстѣ съ Лудвигомъ Рихтеромъ, Менцель стоитъ во главѣ художниковъ, которые возродили гравюру на деревѣ и вновь приняли ее на службу чистаго, благороднаго искуства. Въ гравюрахъ на деревѣ и на мѣди, въ акварелахъ и масляныхъ картинахъ, относящихся къ эпохѣ Фридриха, Менцель проявляетъ явныя реалистическія тенденціи, но никогда не впадаетъ въ плоскій натурализмъ. Отъ этой опасности его охраняютъ большая обдуманность композиціи, бодрая фантазія, наклонность къ сатирическимъ выходкамъ и блестяще-

развитое чувство колоритности. Кругъ сюжетовъ Менцеля очень обширенъ. Въ 1854 г. онъ изобразилъ въ десяти извѣстныхъ рисункахъ рыцарскія игры, которыя были даны въ 1829 году въ



«Фридрихъ Великій играетъ на флейтѣ, во время концерта въ Санъ-Суси», рисунокъ А. Менцеля.

честь императрицы Александры Θеодоровны, причемъ, окружилъ главную композицію юмористическими орнаментами. Менцель не ограничивался историческими картинами. Въ религіозные

сюжеты онъ вносилъ часто натуралистическую характеристику, такъ что, въ этомъ отношеніи, онъ предварилъ весьма распространенную въ наше время манеру вносить въ картину современные портреты, для вящаго оживленія давнопрошедшихъ событій, изображенныхъ на ней. Такова его картина для одной берлинской церкви: «Отрокъ-Іисусъ во храмѣ». Самъ Спаситель изображенъ еврейскимъ мальчикомъ, а раввины списаны съ польскихъ и силезскихъ евреевъ, причемъ выбраны очень характерные типы. Сцена скомпонована весьма живо. Раввины—въ великомъ волненіи: одни крайне заинтересованы словами Отрока и осыпаютъ его вопросами, другіе недоумѣваютъ, или негодуютъ; одинъ благословляетъ Іисуса, предвидя въ немъ мужа великаго во Израилѣ; наконецъ, есть и такой, который саркастически смѣется надъ мудрецами, побѣжденными ребенкомъ. Безсознательно вѣрный протестантизму даже въ искуствѣ, Менцель, вмѣсто образа, написалъ историческую картину, неумѣстность которой, какъ образа для храма, была замѣчена даже современной нѣмецкой критикой. Благодаря сильному, осмысленному реализму, Менцель сталъ во главѣ многочисленной партіи художниковъ новѣйшей эпохи, когда реалистическое направленіе восторжествовало въ нѣмецкой живописи, и, въ позднѣйшихъ произведеніяхъ своихъ, показалъ себя такимъ же мастеромъ въ изображеніи современной общественной жизни, какимъ уже былъ въ картинахъ изъ эпохи великаго прусскаго короля.

Въ теченіе первой половины девятнадцатаго столѣтія, европейская живопись въ Германіи и Франціи пережила богатую и тревожную исторію. Эпоха псевдоклассическаго направленія явственно отжила вполнѣ къ началу французской революціи. На смѣну ей выступили новые общественные идеалы, потребовавшіе себѣ соотвѣтствующаго художественнаго воплощенія. Героическія картины Давида, обновляя содержаніе живописи, обновляли и ея формы, требуя точнаго и высоко-драматическаго, переходящаго въ ходульность воспроизведенія древней исторіи. Реакціей противъ всеуравнивающаго цинизма революціи и наполеоновской монархіи, основаннаго на отвлеченномъ раціонализмѣ, было пробужденное сознаніе свободнаго развитія личности и сложившейся исторически національности. Противъ классицизма романтики выступили подъ знаменемъ идеализованной индивидуальности, личнаго вдохновенія и искуства для искуства. Лирическіе порывы свободнаго творчества вызвали во Франціи школу блистательныхъ колористовъ, во главѣ которыхъ сталъ Делакруа. Историческое направленіе выразилось въ глубокихъ психологическихъ картинахъ Делароша. Исканіе картинно-прекраснаго и поэтическаго открыло для живописи неистощимо-богатыя живописными красотами природу и жизнь Востока и неевропейскихъ странъ. Наконецъ, борьба классицизма съ роман-

тизмомъ—традиціи прекраснаго, завѣщанной античнымъ міромъ, съ изученіемъ красоты, непосредственно воспринимаемой художникомъ изъ наблюденія природы—находитъ себѣ примиреніе въ Энгрѣ, отцѣ современной французской школы. Нѣмецкій романтизмъ не далъ такого пышнаго разцвѣта вслѣдствіе того, что искуство было отраженіемъ скорѣе литературныхъ идей, чѣмъ непосредственно національной жизни, какъ это было во Франціи. Отличаясь глубиной и искренностью религіознаго чувства, оно было бѣдно красками и формами. Одновременно съ этимъ, классикъ Корнеліусъ увлекаетъ художниковъ на національный путь, стараясь соединить національный характеръ старыхъ нѣмецкихъ живописцевъ, ихъ старательную и детальную выразительность, съ классической красотой. Дюссельдорфская школа, поднятая Корнеліусомъ, склоняется къ воспроизведенію дѣйствительности. Романтическое и классическое направленія постепенно смягчаютъ свои противорѣчія и входятъ въ общее русло живописи, посвятившей себя служенію народности въ поэтическомъ, бытовомъ и политическомъ проявленіяхъ. Монументальная живопись, широко развившаяся во Франціи и до сихъ поръ не ослабѣвающая, выражаетъ и поддерживаетъ высокій стиль народнаго искуства. Въ Германіи, искуство идетъ въ народъ главнымъ образомъ въ народной формѣ иллюстрацій, хотя монументальная живопись и тамъ не замираетъ. Какъ во Франціи, такъ и въ Германіи, борьба романтизма съ классицизмомъ находитъ себѣ исходъ въ преобладаніи *реализма*, получившаго господство въ современной живописи со второй половины нашего столѣтія. Проявленіямъ этого реализма будутъ посвящены слѣдующія главы нашего историческаго очерка.

(Продолженіе будетъ).



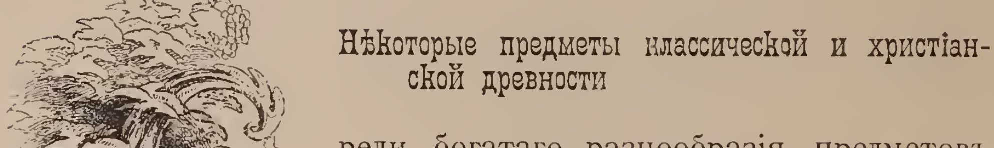


Выставка VIII-го археологическаго съѣзда въ Москвѣ, въ 1890 г.



Статья Д. В. АЙНАЛОВА

I



Нѣкоторые предметы классической и христіанской древности

Среди богатаго разнообразія предметовъ выставки VIII-го археологическаго съѣзда, нѣкоторые памятники классической и христіанской древности имѣли весьма большой историко-художественный интересъ. Онѣ или найдены въ почвѣ Россіи, или имѣютъ значеніе матеріала, столь важнаго для русской иконографіи и для изученія ея источниковъ. Эти соображенія повліяли на особый выборъ памятниковъ для настоящей статьи изъ множества другихъ предметовъ также первостепенной важности.

Обращаясь къ описанію этихъ памятниковъ, я начну съ предмета весьма отдаленной древности, чтобы установить хронологическую послѣдовательность въ своемъ изложеніи. Музей Е. Н. Скаржинской, въ городѣ Лубнахъ (полтавской губ.), владѣетъ одной греческой вазочкой изъ разряда капельныхъ сосудовъ (арибаллъ), весьма интересной въ двухъ отношеніяхъ: во-первыхъ, она найдена въ одномъ изъ кургановъ на рѣкѣ Сулѣ,

близъ Лубенъ, а вовторыхъ, рисунокъ ея представляетъ интересную композицію, состоящую изъ двухъ пантеръ, выступающихъ другъ противъ друга, съ головами, обращенными къ зрителю; между пантерами помѣщены розетки и кружки. Рисунокъ выполненъ коричневой (темной) краской по основному полю бѣловатой глины.

Орнаментація сосудовъ, состоящая изъ звѣриныхъ формъ, считается признакомъ древнѣйшаго времени; самый стиль, представляющій ассирійскія формы животныхъ въ особыхъ характерныхъ положеніяхъ и типахъ, служитъ признакомъ архаическаго древнѣйшаго періода, къ которому должна принадлежать и означенная вазочка. Древнѣйшее восточное производство этой вазочки, или ея архаическій стиль, заставляетъ насъ отнести ее къ VII, VI ст. до Р. Хр. Попасть въ курганъ рѣки Сулы вазочка могла лишь благодаря торговымъ сношеніямъ съ Херсонезомъ Таврическимъ, на которомъ намъ извѣстны греческія колоніи еще въ IV ст. Нѣтъ сомнѣнія, что торговыя сношенія съ Херсонезомъ или Крымомъ нашихъ губерній средней полосы могутъ быть констатированы съ совершенной точностью въ различныя времена до и послѣ Рождества Христова; но разсматриваемая вазочка указываетъ—кажется, безъ сомнѣнія,—на торговыя сношенія въ VI, V ст. до Р. Хр., а это служитъ однимъ изъ пунктовъ, которые весьма важны для исторіи и археологіи нашего Юга. Попасть въ колоніи Южнаго Берега эта вазочка могла, по видимому, двумя путями: или изъ собственной Греціи, или изъ колоній на островахъ Іонійскихъ и Малой Азіи, такъ какъ сношенія Керчи съ островомъ Кипромъ, и притомъ въ довольно древнюю пору, доказываются находками терракоттъ очевидно кипрскаго происхожденія. Другая небезынтересная особенность вазочки состоитъ въ томъ, что звѣри, изображенные на ней, сколько извѣстно, являются впервые въ рисункахъ на вазахъ, до сихъ поръ найденныхъ въ почвѣ Россіи, и пополняютъ собою коллекцію вазовыхъ рисунковъ однимъ весьма древнимъ изображеніемъ. Точно такіе же звѣри, т. е. пантеры, въ геральдическомъ, другъ противъ друга, положеніи, довольно обыкновенны на древнихъ архаическихъ сосудахъ какъ въ собраніяхъ вазъ въ европейскихъ музеяхъ, такъ и въ богатѣйшемъ собраніи, принадлежавшемъ прежде Пиццати, а теперь составляющемъ собственность Императорскаго Эрмитажа, въ которомъ, въ залѣ древнѣйшихъ вазъ, этотъ рисунокъ можно видѣть на нѣсколькихъ пиѳосахъ и лекиѳахъ.

Другой предметъ принадлежитъ какъ разъ противуположному періоду времени, а именно V столѣтію послѣ Р. Х., и представляетъ одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ предметовъ собранія древностей покойнаго гр. А. С. Уварова. Это — часть диптиха, или складня, съ изображеніями, относящимися къ раннему періоду христіанскаго искуства,—вещь, которую покойному графу удалось купить, по странной случайности, въ Россіи, на ниже-

городской ярмаркѣ. Эта пластина слоновой потемнѣвшей кости украшена двумя сценами. Вверху представлено Благовѣщеніе. Въ замѣчательной статьѣ, посвященной этому диптиху гр. А. С. Уваровымъ *), изображенная сцена разобрана съ такою обстоятельностью, что мнѣ ничего не остается, какъ слѣдовать за выводами покойнаго археолога.

Богородица сидитъ на креслѣ съ высокой спинкой и рѣзными украшеніями (καθέδρα), поставивъ ноги на скамейку или подножіе (ὑποπόδιον). Одѣта она въ длинный женскій хитонъ (tunica), сверхъ котораго накинута на плечи пенула (φελώνης). Предъ нею стоитъ архангелъ съ большими крыльями; онъ благословляетъ ее именословно правою рукою, а въ лѣвой рукѣ держитъ крестъ. Между архангеломъ и Богородицею видна на небѣ звѣзда о шести лучахъ, какъ символическое предзнаменованіе будущаго рожденія Спасителя. Внизу стоитъ высокая корзина (κάλαθος) съ шерстью, къ которой Богородица протягиваетъ руку, въ знакъ того, что она занята пряжей.

О томъ, что во время благовѣстія архангела Пресв. Дѣва была занята пряжей, въ каноническихъ Евангеліяхъ не разсказывается. Эта подробность приводится въ апокрифическомъ протоевангеліи Іакова и у другихъ: «Она (Марія) взяла кувшинъ и пошла за водой, и вотъ слышитъ голосъ, говорящій: Радуйся, Маріамъ, благодатная, Господь съ тобою, благословенна ты въ женахъ! Марія осмотрѣлась на всѣ стороны, чтобы знать, откуда сей гласъ; и смутившись, вошла въ домъ, и поставила кувшинъ, и взявши багрецъ, сѣла на сѣдалищѣ работать. И вотъ явился ангелъ Господень, говоря: Не бойся, Маріамъ, обрѣла бо еси благодать у Бога». Такимъ образомъ, замѣчательное изображеніе, о которомъ мы говоримъ, держится не каноническаго евангельскаго текста, но апокрифическаго, весьма распространеннаго въ древнѣйшее время во всемъ христіанскомъ мірѣ. Апокрифы о жизни Маріи и о дѣтствѣ Христа, съ замѣчательною подробностью передающіе и факты жизни Маріи до Рождества Христова, и факты жизни Христа до выхода Его на проповѣдь, были излюбленнымъ назидательнымъ чтеніемъ и воспроизводились въ искуствѣ. Не останавливаясь на частностяхъ этой композиціи, превосходно выставленныхъ покойнымъ гр. А. С. Уваровымъ въ указанной статьѣ, перехожу ко второй сценѣ, которой, какъ мнѣ кажется, надо дать иное объясненіе, чѣмъ то, какое ей приписалъ покойный графъ А. С. Уваровъ, объяснивъ ее, какъ сцену бесѣды Христа съ самарянкой. Эта сцена представляетъ пожилаго мущину, съ длиннымъ посохомъ въ лѣвой рукѣ и патерой въ правой; онъ какъ-бы предлагаетъ патеру женской фигурѣ, стоящей съ поднятыми вверхъ руками, подобно орантѣ. Между мущиной и женщиной находится колодезь, въ которомъ видна вода, а надъ ко-

*) Древности, Труды Московскаго Археологическаго Общества, т. I, вып. 1, 1—12 рис. во 2-мъ в.

лодцемъ—воротъ (girgillus). Съ перваго взгляда, сцена дѣйствительно бросается въ глаза своимъ сходствомъ со сценой, извѣстной въ древней христіанской иконографіи подъ названіемъ «Бесѣды Христа съ самарянкой»; но болѣе внимательное разсмотрѣніе сцены указываетъ, однако, на довольно любопытный фактъ. Вопервыхъ, мы не видимъ здѣсь ведра, привѣшеннаго къ вороту, которое безусловно всегда изображается въ сценахъ бесѣды Христа съ самарянкой. Изъ этого слѣдуетъ заключить, что женщина пришла къ колодцу не за водой, а очутилась у него по другой причинѣ; вовторыхъ, мущина, если это Христосъ, изображенъ хотя и старымъ, но не въ обычномъ типѣ равеннскихъ мозаикъ, который представляетъ у Іисуса назарейскіе волосы, напр. въ ц. Apollinario Nuovo, а съ короткими волосами; втретьихъ, мужчина держитъ длинный посохъ, ровный и безъ креста наверху, какъ напр. у ангела въ сценѣ Благовѣщенія, что̀ весьма странно, ибо фигура Христа всегда точно характеризуется или юношескимъ типомъ, или свиткомъ, или указаннымъ крестомъ, когда Онъ изображается путникомъ или просвѣтленнымъ и стоящимъ на холмѣ, какъ напр. на саркафагахъ. Чтобы художникъ забылъ изобразить столько важныхъ подробностей, нельзя предполагать по причинѣ тонкой, изящной и внимательной работы; значитъ, сцена имѣетъ другой смыслъ. Ключъ къ ея объясненію даютъ женская фигура, которая изображена въ такой же пенулѣ и такомъ же хитонѣ во второй сценѣ, какъ и въ первой, а затѣмъ общее сходство въ изображеніи верхней и нижней женскихъ фигуръ. То обстоятельство, что первая сцена воспроизводитъ апокрифическій разсказъ, позволяетъ намъ искать объясненія для второй также въ апокрифѣ. Посмотримъ, что даетъ, въ этомъ отношеніи, протоевангеліе Іакова.

Іосифа не было дома, когда произошло разсказанное выше благовѣщеніе Маріи о зачатіи Спасителя. Марія посѣщаетъ Елизавету, и между ними происходитъ извѣстное Цѣлованіе. Но вотъ возвращается Іосифъ, и видитъ, что Марія отяжелѣла. Онъ сильно сокрушается, укоряетъ ее и хочетъ объявить объ ея позорѣ народу Израиля. Ночью ему является ангелъ и говоритъ, чтобы онъ не боялся зачатаго дитяти. Тогда является писецъ Анна и начинаетъ допросъ. «Зачѣмъ ты взялъ Дѣву изъ храма Господня, запятналъ ее, скрылъ бракъ и не обнаружилъ предъ народомъ Израиля?» Іосифа и Марію ведутъ къ жрецу. «И сказалъ жрецъ: Марія, что̀ сдѣлала ты, зачѣмъ унизила душу свою и забыла Бога своего? Воспитанница святая-святыхъ и принимавшая пищу изъ рукъ ангела, что̀ сдѣлала ты? Она горько заплакала, говоря: Живъ Господь Богъ, чиста я передъ нимъ, и мужа не знаю. И сказалъ жрецъ Іосифу: Что сдѣлалъ ты? И сказалъ Іосифъ: Живъ Господь Богъ, чистъ я передъ нею. И сказалъ жрецъ: Не лги и говори правду: ты скрылъ бракъ и не обнаружилъ его предъ сынами Израиля и не наклонилъ головы твоей... И замолчалъ Іосифъ... И сказалъ жрецъ: От-

дай Дѣву, которую взялъ изъ храма. И, плача, исполнилъ это Іосифъ. И сказалъ жрецъ: *Я напою васъ водою обличенія Господня, и обнаружится* преступленіе ваше въ вашихъ глазахъ. И, взявши, жрецъ напоилъ Іосифа, и отослалъ его въ горы, и пришелъ онъ невредимымъ; и напоилъ онъ Марію, и отослалъ ее въ горы, и она пришла невредима. И удивился весь народъ, что преступленіе не открылось въ нихъ. И сказалъ жрецъ: Если Господь Богъ не обнаружилъ вашего преступленія, то и я не осуждаю васъ. И отпустилъ ихъ. И снова взялъ Іосифъ Марію, и отошелъ въ домъ свой, радуясь и хваля Бога Израилева».

Вторая сцена, такимъ образомъ, представляетъ испытаніе водою обличенія Господня. Жрецъ, какъ слѣдуетъ, стоитъ съ жезломъ у колодца; онъ зачерпнулъ патерою воды изъ колодца и предлагаетъ ее Маріи, которая воздѣваетъ руки вверхъ, съ молитвой, какъ невинная предъ Богомъ. На разсматриваемомъ диптитѣ эта сцена изображена, сколько мнѣ извѣстно, невпервые; на извѣстномъ креслѣ Максиміана въ Равеннѣ, украшенномъ скульптурными изображеніями по слоновой кости VI ст., эта сцена воспроизведена такъ, что патеру держитъ уже Марія, которой передалъ ее жрецъ. На колодезь наступилъ ногой ангелъ, благословляющій Марію. Такъ же, но безъ колодца, представлена эта сцена и на обложкѣ евангелія Парижской Національной Библіотеки. Весьма интересно то обстоятельство, что на всѣхъ этихъ трехъ памятникахъ, рядомъ со сценами Благовѣщенія и Цѣлованія, помѣщены Испытаніе водою и Путешествіе въ Виѳлеемъ, какъ продолженіе иллюстрацій къ разсказу о жизни Маріи до Рождества, а сцена бесѣды Спасителя съ самарянкой отнесена къ сценамъ чудесъ Христа, т. е. къ его жизни. Указанные памятники не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что на нашемъ диптихѣ представлена сцена Испытанія Маріи водою обличенія Господня, а также нѣсколько ослабляютъ наше сожалѣніе о потерѣ другой части диптиха, такъ какъ, по смыслу сказанія и по аналогіи съ указанными памятниками, должны были существовать еще сцены Цѣлованія и Путешествія въ Виѳлеемъ, разъ изображена была сцена Испытанія водою обличенія.

Слѣдуетъ, затѣмъ, въ краткихъ словахъ коснуться стиля этой драгоцѣнной таблетки. Ея рѣзьба обличаетъ въ художникѣ еще большое техническое умѣнье и живость античныхъ художественныхъ преданій. Приэтомъ надо замѣтить, что характеръ фигуръ соотвѣтствуетъ здѣсь одному изъ двухъ художественныхъ теченій V и VI столѣтій, которое даетъ высокія, нѣсколько сухощавыя фигуры — предвѣстницы строгаго византійскаго стиля. Онъ принадлежитъ, повидимому, греческому Востоку и совершенно отличается отъ стиля грузныхъ, тяжелыхъ фигуръ наприм. указанной обложки евангелія Парижской Національной Библіотеки, отзывающихся, очевидно, преданіями тяжелаго римскаго стиля.

Другой замѣчательный памятникъ того же собранія покой-

наго графа А. С. Уварова представляетъ собою двѣ таблетки слоновой кости, находившіяся нѣкогда по сторонамъ центральной широкой таблетки и составлявшія, вмѣстѣ съ нею, триптихъ. На одной половинѣ изображенъ св. Петръ, на другой св. Николай, оба съ греческими надписями. Изящная и тонкая рѣзьба этихъ пластинокъ выказываетъ высокую технику; нѣсколько пониженный рельефъ и удлиненныя пропорціи тѣла свидѣтельствуютъ о XI, X ст. византійскаго искуства. Не смотря на глубокую древность этихъ таблетокъ, ихъ слоновая кость все еще сохраняетъ бѣлизну и блескъ вслѣдствіе особенно-тщательной полировки. Надъ Петромъ, поверхъ полукруга или потолка, изображенъ поклоняющійся архангелъ, съ надписью: «Гавріилъ», простирающій впередъ въ благоговѣніи руки, покрытыя платомъ. Типы Петра и Николая вполнѣ традиціонны и переданы прекрасно.

Третій памятникъ, нѣсколько разрушенный и расколотый надвое, представляетъ потемнѣвшую слоновую кость съ изображеніемъ Христа, стоящаго и благословляющаго царя Константина. Надпись гласитъ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΕΝ ΘΥ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΡΩΜΑΙΩΝ. Христосъ, со свиткомъ въ лѣвой рукѣ, въ хитонѣ и гиматіи, благословляетъ императора, который, въ молитвенной позѣ, склонился передъ Христомъ. Императоръ имѣетъ на головѣ стемму, одѣтъ въ богато-расшитый лоронъ и царскую тунику, украшенную шитьемъ по низу и у шеи, имѣетъ большую бороду, замѣнившую римское безбородое лицо. Памятникъ представляется принадлежащимъ XI ст. и, по стилю, совершенно сходенъ съ извѣстной покрышкой евангелія изъ слоновой кости, изданной Гори, въ III томѣ Thesaurus veterum diptychorum, табл. I., съ изображеніемъ Романа (Діогена) и Евдокіи (1015—1016 г.), гдѣ Христосъ, стоя на куполѣ св. Софіи, возлагаетъ руки на головы поклоняющихся ему царей. Можно полагать, что разсматриваемый нами памятникъ представляетъ императора Константина Мономаха, или Константина Дуку (1059—1067).

Среди выставленныхъ предметовъ, кромѣ того, заслуживала полнаго вниманія замѣчательная мозаичная иконка изъ собранія Кіевской Духовной Академіи, привезенная въ Россію съ Синая епископомъ Порфиріемъ Успенскимъ. Этотъ маленькій образъ представляетъ собою драгоцѣнный образчикъ мозаичнаго дѣла, еще прекраснаго стиля и замѣчательной техники. Онъ вышиною въ 3, а шириной въ 2, съ небольшимъ, вершка, и выполненъ, какъ обыкновенно, крупными и мелкими кусочками мозаики на воску. Тѣло, лицо, глаза, тѣни и свѣтъ исполнены тонкой и удивительно разнообразной мозаикой. О цвѣтѣ мозаическихъ кубиковъ нельзя судить вѣрно по причинѣ темноты лака, покрывающаго образокъ. На золотомъ фонѣ, въ золотомъ нимбѣ, изображена фигура св. Николая Мирликійскаго (328—351), въ бѣломъ крестчатомъ омофорѣ и темно-коричневой нижней одеждѣ, благословляющаго двуперстнымъ греческимъ сложені-

емъ, какъ и въ мозаикахъ Кіево-Софійскаго собора. Высокій лысый лобъ, опушенный сверху небольшими волосами, прямой широкій носъ, большіе глаза, округлая, съ просѣдью, борода, приближаютъ этотъ ликъ къ типу алтарной мозаики означеннаго собора; лицо нѣсколько удлинено, но прекрасная моделлировка, глубокіе тоны и полутоны колорита не старятъ лица, а даютъ ему спокойное, пріятное выраженіе; нѣтъ ничего, напоминающаго поздне-византійскіе образа, изъ которыхъ развивалась схема иконописнаго типа св. Николая въ Россіи: нѣтъ ни морщинъ, ни дряблости лица. Мнѣ кажется вполнѣ справедливымъ пріуроченіе еп. Порфиріемъ этого образа къ IX столѣтію.

Особенный интересъ представляетъ маленькая, въ полвершка длиною, золотая пластинка съ эмалевымъ изображеніемъ Іисуса Христа. Эта пластинка пріобрѣтена А. В. Селивановымъ въ 1888 г., отъ крестьянъ, которыми она найдена была, по всей вѣроятности, на мѣстѣ соборнаго храма Бориса и Глѣба, открытаго въ Старо-Рязанскомъ городищѣ. Эмаль чрезвычайно миніатюрна, но полна такихъ высокихъ техническихъ достоинствъ, что можно разобрать всѣ подробности изображенія. На пластинкѣ представленъ Христосъ по грудь, съ евангеліемъ у груди въ лѣвой рукѣ, благословляющій двуперстно. По сторонамъ головы — греческая надпись: IC. XC. На евангеліи изображенъ крестъ. Волосы у Христа — черные, борода — также черная и раздвоенная, на лбу — традиціонная прядь волосъ; лицо — блѣднаго розоваго цвѣта, нимбъ — глубокаго синяго цвѣта, перекрестья — розоваго, глаза — черные. Удивительно тонкія перегородки этой эмали и замѣчательная точность передачи типа заставляютъ остановиться на ней.

Чрезвычайное обиліе типовъ Христа въ христіанскомъ искуствѣ представляетъ разнообразныя характеристики этого типа. Весьма обыкновенные типы Христа Спасителя, Вседержителя, Еммануила, представляютъ свѣтло-каштановые волосы, быть можетъ, слѣдуя Нерукотвореннымъ Образамъ, идущимъ отъ далекой древности и давшимъ содержаніе письму Лентула къ римскому сенату. Съ другой стороны, съ давнихъ поръ извѣстна и иная характеристика типа Христа: въ Сирійскомъ Евангеліи монаха Рабулы, 586 г., гдѣ типъ Христа представленъ двояко, одинъ изъ нихъ имѣетъ черты мѣстной характеристики: у Спасителя черные, какъ смоль, волосы и борода. Въ одномъ латинскомъ стихотвореніи, которое одни относятъ къ XIV ст., другіе къ XII ст. и даже ко времени Вернера Нидергеймскаго, VII ст., описывается происхожденіе Нерукотвореннаго Образа словами женщины Линцеры (по другимъ Вероники), которая говорила: «Христосъ вознесся на небо; Онъ взялъ мое полотенце и приложилъ Его къ своему лицу: тотчасъ я съ удивленіемъ замѣтила отпечатавшійся на немъ Его образъ, *Его черную бороду*, его свѣтящіеся глаза. Эту память — сказалъ Онъ — я считаю достойною тебя. Храни ее въ чести, ибо она исцѣляетъ

всякія болѣзни». По мнѣнію Вильгельма Гримма, западное сказаніе объ образѣ Вероники есть лишь версія сказанія объ образѣ Авгаря — сказанія, возникшаго въ Сиріи и имѣвшаго большую распространенность на Востокѣ и Западѣ. Въ художественной практикѣ, это сказаніе отразилось возникновеніемъ особаго типа Христа, съ черной бородой и волосами, какой мы и видимъ на разсматриваемой маленькой эмали. Раздвоенная борода и небольшіе, сравнительно, волосы окончательно убѣждаютъ, что въ основѣ изображенія лежитъ преданіе о Нерукотворенномъ Образѣ, или даже, что это—повтореніе Нерукотвореннаго Образа съ чертами восточнаго типа. Нерукотворенныхъ Образовъ съ округленной бородой неизвѣстно.

Что касается до вопроса о назначеніи этой маленькой золотой пластинки, то мнѣ кажется, что она служила украшеніемъ золотой діадемы и составляла часть весьма употребительной для этого головнаго убора композиціи Деисуса, состоявшей изъ изображенія Христа, съ Богородицей и Іоанномъ Крестителемъ по сторонамъ, въ молитвенномъ предстояніи.

ГЛАВА II

Образцы стариннаго русскаго шитья и кружевъ Н. Л. Шабельской

Видное мѣсто на выставкѣ занимали образцы стариннаго русскаго шитья и кружевъ, а также замѣчательный по полнотѣ отдѣлъ національныхъ русскихъ головныхъ уборовъ Н. Л. Шабельской. Не касаясь разнообразныхъ способовъ плетенія и вышиванія *), отмѣтимъ здѣсь богатое разнообразіе орнаментальныхъ формъ, прибавляющихъ новые мотивы къ изданнымъ уже образцамъ шитья и вышиванія въ сочиненіи В. В. Стасова: «Русскій народный орнаментъ». Въ этихъ мотивахъ выказываются различные стили нашего народнаго искуства и являются орнаментальные прототипы, свидѣтельствующіе иногда о весьма древнемъ художественномъ преданіи. Здѣсь мы встрѣчаемъ древнѣйшія шаблонныя изображенія геральдическихъ животныхъ—пантеръ, львовъ, собачекъ, съ завороченными къ спинѣ хвостами и поднимающихъ лапу къ стоящему между ними цвѣтку,—мотивъ весьма нерѣдкій въ восточномъ орнаментѣ, равно какъ и въ орнаментѣ Греціи, Византіи, Болгаріи, откуда онъ перешелъ и къ намъ; то же самое надо сказать и о мотивахъ звѣрей, бодающихся и лягающихъ другъ друга ногой (Ср., для аналогіи, В. В. Стасова: «Славянскій и восточный орнаментъ», композиціи III, 6; VII, 27; XII и XIII в., а также CXXIII, 5). Весьма часты изображенія едино-

---

*) Эта задача будетъ выполнена Н. Л. Шабельской въ отдѣльномъ, предпринимаемомъ ею трудѣ. Свѣдѣнія о различныхъ способахъ вышиванія можно найдти въ сочиненіи В. В. Стасова: «Русскій народный орнаментъ».

рога, фантастическое происхожденіе котораго, равно какъ и символика христіанскихъ физіологовъ, объясняющая его значеніе, какъ эмблемы Христа, уже съ очень ранняго времени (VII в.) *) закрѣпили его изображеніе въ искуствѣ, а слѣдовательно и въ орнаментѣ. Въ народѣ эта фигура извѣстна подъ названіемъ «инрога».

Очень любопытный, но, къ сожалѣнію, въ небольшомъ количествѣ представленный на выставкѣ разрядъ птицъ весьма опредѣленнаго стиля, позволяющаго опредѣлить ближе то искуство, которое давало подобные образцы, представляютъ павлины. Тѣло ихъ (особенно № 229 каталога выставки) расшито такимъ образомъ, что имѣетъ совершенное сходство со способомъ выдѣлки перегородчатой эмали. Перья на груди и на брюшкѣ, а также на крыльяхъ, выполняются разноцвѣтными треугольниками и полукругами, рѣзко другъ отъ друга отграниченными. что уподобляетъ этихъ павлиновъ тѣмъ птицамъ эмальернаго персидскаго производства, которыя были сильно распространены въ русскомъ домашнемъ обиходѣ, а вообще въ орнаментѣ извѣстны съ весьма древнихъ временъ, напр. въ орнаментѣ коптскомъ, византійскомъ, армянскомъ и пр. Извѣстно также, что подобнаго рода голубки (columbae) въ очень раннее время, въ V и VI столѣтіяхъ, употреблялись въ церквахъ для храненія св. даровъ **).

Еще любопытнѣе весьма часто встрѣчаемое изображеніе птицы-Сирина, которая, въ коллекціи орнаментовъ Н. Л. Шабельской, занимаетъ весьма видное мѣсто. Въ русскомъ народномъ орнаментѣ, эта птица представляетъ очень часто повторяющійся мотивъ, встрѣчающійся напр. въ Дмитровскомъ соборѣ, во Владимірѣ на Клязмѣ, на изразцахъ, въ вышивкахъ и даже на пряникахъ. Полуженщина, полуптица, она сидитъ на вѣтвяхъ среди украшеній, въ кругахъ изъ орнаментальныхъ завитковъ, и проч. Изображеніе птицы съ женской головой появилось въ орнаментѣ весьма рано. Начиная съ древне-греческихъ вазъ, во всемъ восточномъ и европейскомъ орнаментѣ до настоящаго времени это изображеніе попадается весьма часто. Въ византійскомъ и древне-русскомъ орнаментѣ, эту птицу мы встрѣчаемъ на красивыхъ эмалевыхъ привѣскахъ кіевскаго клада (наход. въ Эрмитажѣ), на изразцахъ, на прилѣпахъ церквей XI, XII ст., и т. д. Затѣмъ, въ XVI, XVII ст., вмѣстѣ съ проникновеніемъ въ русскую письменность иллюстрированныхъ рукописей, извѣстныхъ подъ названіемъ «Александріи», на ряду съ изображеніемъ всякаго рода чудищъ—волкодлаковъ, кинокефаловъ, кентавровъ, амазонокъ, — снова появляются и сирены. Съ этого времени особенно сильно отмѣчается названіе Сирина «Райской Птицей», и ея изображеніе обыкновенно сопровождается над-

*) Н. П. Кондаковъ, «Исторія византійскаго искуства» стр. 123, прим. 2.

**) Въ Эрмитажѣ, въ коллекціи Базилевскаго, есть образцы подобнаго рода дарохранительницъ.

писями *). Д. А. Ровинскій издалъ нѣсколько народныхъ картинокъ, представляющихъ птицу-Сирина, съ надписью, которая пріурочиваетъ ее къ раю: «Птица, глаголемая райская, а о ней свидѣтельствуетъ хронографъ, глава 4» (Ровинскій, «Русскія народныя картинки», I). Въ другой надписи, выходящей изъ устъ птицы, люди побуждаются къ праведной жизни, чтобы «рай наслѣдовати и слышати пѣніе райскихъ птицъ и видѣти райскія древеса». На второй картинкѣ, птица-Сиринъ названа птицею-Алконостомъ, которая «близъ рая пребываетъ, нѣкогда и на Евфратѣ рѣкѣ бываетъ. Егда же въ пѣніи голосъ испущаетъ, тогда и сама себя не ощущаетъ, а кто во близости ея будетъ, то и все въ мірѣ забудетъ. Тогда умъ отъ него отходитъ, и душа его изъ тѣла исходитъ; таковыми пѣснями святыхъ утѣшаетъ и будущую радость возвѣщаетъ, и проч». Чары пѣнія птицы-Алконоста и ея форма сирены свидѣтельствуютъ, что названіе «Алконостъ» перешло на Сирина подъ вліяніемъ попытокъ опредѣлить видъ чудной и сладкогласной райской птицы, что̀ играло важную роль въ воззрѣніи на міръ нашихъ предковъ, обнаруживавшихъ большой интересъ ко всякаго рода небывальщинамъ и диковинкамъ. Въ надписи, сопровождающей прекрасное изображеніе Сирина на внутренней сторонѣ крышки сундука XVII ст., принадлежащаго Московскому Историческому Музею, о Сиринѣ разсказывается такъ: «Нѣцыи повѣтствуютъ о сей птицѣ, яко на морѣ нѣкоемъ обрѣтаются сирены, сладкогласнѣ зѣло поющія, дондеже пловцемъ въ сонъ тяжкій впадати. Имъ-же спящимъ, корабль о камень сокрушается, и тако сами пищею сиренамъ бываютъ. Подобнѣ и на земли, егда гласъ услышитъ сладкій, тогда не можетъ возвратитися вспять въ домъ свой, дондеже и умретъ». Эта характеристика Сирина, не оставляющая никакого сомнѣнія относительно его происхожденія отъ Гомеровыхъ сиренъ Одиссеи и пріуроченіе Сирина къ птицамъ райскимъ, съ названіемъ Алконоста, указываютъ на то, что смута въ представленіи о райской птицѣ и въ ея названіи вызвана сладкогласнымъ пѣніемъ, съ одной стороны, райской птицы, а съ другой—такимъ же пѣніемъ Алконоста и Сирина.

Красивая фигурка райской птицы пользовалась большой любовью въ нашемъ искуствѣ и изображалась повсюду. Вмѣстѣ съ инрогомъ (единорогомъ), коньками и пѣтушками, Сиринъ —весьма распространенная и достаточно осмысленная орнаментальная форма въ нашемъ простонародномъ орнаментѣ. Она слыветъ подъ именемъ «птицы-бабы», «птицы-дѣвицы», причемъ послѣднее названіе дается ей, кажется, преимущественно за длинные распущенные волосы, извѣстные еще на древнѣйшихъ памятникахъ. Какъ «птица-дѣвица», она изображается въ русскомъ

*) Замѣчательно, что во всемъ изданіи В. В. Стасова: «Славянскій и восточный орнаментъ» птица-Сиринъ, изображенная въ коронѣ, сидящею на вѣтвяхъ, съ надписью по сторонамъ, встрѣчается однажды въ орнаментѣ сѣверно-русскомъ, XVIII ст. (табл. LXXIX); орнаментъ же, представляющій птицу съ человѣческой головой, встрѣчается безчисленное множество разъ.

кокошникѣ, что указываетъ на измѣненіе оригинала народомъ, такъ какъ птица-Сиринъ обыкновенно изображалась съ короной на головѣ. Иногда, за красный цвѣтъ тѣла и перьевъ, въ народѣ къ Сирину относится сказочное названіе: «жаръ-птицы»; въ народѣ она называется также птицей-Гамаюнъ.

Единороги, Сирины, пантеры и другія орнаментальныя формы, заимствованныя изъ животнаго царства, составляютъ обыкновенное, весьма распространенное украшеніе (особенно въ XVI, XVII ст.) на предметахъ обыденнаго употребленія: на матеріяхъ, головныхъ уборахъ, приказныхъ чернильницахъ, посудѣ, наприм. на пиршественныхъ кубкахъ или братинахъ, прекрасный, но небольшой образецъ которыхъ находился на выставкѣ въ собраніи покойнаго графа А. С. Уварова; другой подобный образецъ хранится въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ, а третій, съ надписью: «братина добраго человѣка», — въ музеѣ петербургской духовной академіи.

Изображенія орловъ, терзающихъ добычу, сиренъ и двуглавыхъ орловъ на замѣчательномъ столешникѣ (старинной скатерти) № 289 представляютъ весьма древніе типы животныхъ. Весьма интересны цѣлые ряды узоровъ, изобраюжащихъ вазы съ цвѣтами: одни изъ нихъ, подборомъ красокъ и способомъ изображенія, указываютъ на Востокъ, другія—на Западъ и весьма сходны съ орнаментаціей XVI и XVII вѣковъ, въ такомъ большомъ количествѣ извѣстной на изразцахъ церкви Василія Блаженнаго въ Москвѣ. Для примѣра, укажу на любопытнѣйшіе изъ числа такихъ узоровъ: № 228 представляетъ вазочку въ видѣ кантара, съ виноградными кустомъ, ростущимъ изъ него и подпертымъ шестомъ съ перекладиной въ видѣ буквы Т; надъ кустомъ изображены два голубка; по сторонамъ вазочки, внизу—олень и левъ (тигръ?); № 232 представляетъ павлиновъ съ распущенными хвостами по сторонамъ вазы. Иногда ваза стоитъ какъ-бы подъ источникомъ, изъ котораго льется въ нее вода, обозначенная тремя голубыми полосками. Эти мотивы, весьма извѣстные христіанскому искуству, повторяющіеся во множествѣ памятниковъ (между прочимъ, на замѣчательныхъ коптскихъ тканяхъ VI—VIII ст.), повторяются потомъ въ орнаментаціи рукописей, въ барельефахъ, украшающихъ стѣны церквей и, наконецъ, въ русскомъ народномъ орнаментѣ.

Для пополненія своего обзора, намъ остается указать на орнаментацію, подражающую персидскому ковровому тканью, и упомянуть объ узорѣ, воспроизводящемъ особенно любимыя въ древней Руси сцены охоты на медвѣдя. Представлены въ лѣсу (два дерева) три охотника съ тремя собаками: одинъ стрѣляетъ въ звѣря изъ лука, двое другихъ, сопровождаемые собаками, лѣзутъ съ рогатинами на звѣря, и проч. Эти сцены перемежаются со зданіями неопредѣленнаго вида, внутри которыхъ представлены женщины за станками и за пряжей. Мущины одѣты въ подпоясанные кафтаны и обуты въ высокіе сапоги.



Фототипія В. И. Штейнъ. Спб. Почтамтская ул., № 13

Принимаетъ волка живьемъ,

картина А. Д. Кившенка.

Относительно весьма знакомой всякому формы коньковъ, нужно замѣтить, что на выставкѣ находились весьма интересныя, добытыя при раскопкахъ въ Перми (въ коллекціи Теплохова), формы коньковъ, какъ украшеній на привѣскахъ весьма почтенной древности. Во второмъ выпускѣ «Русскихъ Древностей», издаваемыхъ гр. И. Толстымъ и Н. Кондаковымъ (стр. 105), наиболѣе древнимъ прототипомъ русскихъ коньковъ признаются формы, встрѣченныя въ варварскихъ могилахъ Южной Россіи и дающія, какъ обыкновенно во всѣхъ случаяхъ, обращенныя въ разныя стороны головы лошадей. Эта особенность, съ нѣкоторыми частностями рисунка, замѣтна и въ образцахъ изъ Перми, въ орнаментаціи которыхъ замѣтна особая любовью къ воспроизведенію формъ лошадинаго тѣла.

Собраніе головныхъ уборовъ Н. Л. Шабельской отличается разнообразіемъ, богатствомъ и прекрасной сохранностью. Кики, кички, повойники, начельники, сороки, кокошники и проч., составлявшіе головной уборъ нашихъ сѣверныхъ губерній у бояръ и простаго народа, имѣютъ большой этнографическій интересъ.

ГЛАВА III

Раскопки гг. Антоновича, Самоквасова и Прахова

Выставка проф. А. В. Прахова заключала въ себѣ два разряда вещей: большую ихъ часть составляли древности южнорусскія (волынскія), и меньшую часть—древности Сидона (нынѣ Санда) и Алеппо. Среди этихъ вещей, не было памятниковъ особенной исторической важности; всѣ онѣ принадлежали преимущественно XVI—XVII вѣкамъ и представляли обыкновенно повторяющіеся образцы, каковы, между рукописями, Минея и Апостолъ Дермановскаго монастыря XVI—XVII в., съ тяжелой орнаментацiей польскаго характера. Интересъ рѣдкости имѣло евангеліе, писанное по повелѣнію кн. Константина Острожскаго, въ 1507 году. Къ XVII-же столѣтію относится и рукописное евангеліе, съ миніатюрами русскаго иконописнаго характера.

Какъ на крайне-любопытный, въ иконографическомъ отношеніи, памятникъ, надо указать на золотой окладъ евангелія приблизительно того же времени. На лицевой его сторонѣ представленъ въ ореолѣ Христосъ, въ историческомъ типѣ; онъ держитъ въ правой рукѣ евангеліе, съ надписью: «Образъ дахъ вамъ». Какъ Царь, Новый Адамъ и Спаситель, Христосъ стоитъ на сферѣ и адамовой головѣ и попираетъ своими стопами дракона. Надъ Христомъ — св. Духъ, а надъ св. Духомъ — «Сѣдяй на престолѣ» въ типѣ Саваоѳа, посреди седьми свѣтильниковъ и четырехъ животныхъ; позади него видна радуга. Вокругъ—поклоняющіеся двадцать-четыре старца, съ вѣнцами на головахъ. Вмѣсто изображеній четырехъ евангелистовъ по уг-

ламъ, помѣщены сцены Благовѣщенія, Знаменія (Богоматерь съ Младенцемъ на лонѣ, какъ оранта), Христосъ среди учителей въ синагогѣ и Крещеніе. На обратной сторонѣ, представленъ въ огненномъ ореолѣ Христосъ-Еммануилъ, безбородый, съ двѣнадцатью звѣздами вокругъ головы и съ надписью: «Церковь», согласно древнему уподобленію Христа Церкви небесной. Онъ держитъ въ рукѣ евангеліе и стоитъ на лунѣ, что̀ особенно любопытно, и попираетъ змія. Надъ Христомъ, на холмикѣ, стоитъ агнецъ; надъ агнцемъ—равносторонній крестъ въ сіяніи. Вокругъ ореола—поклоняющіеся ангелы, съ вѣтвями въ рукахъ; внизу, двое изъ нихъ держатъ дверцы вратъ Іерусалима (небеснаго), которыя, какъ гласитъ надпись, «нынѣ отверсты день и нощь». По угламъ представлены: Хожденіе Петра по водамъ, Преображеніе, Праведникъ, просіявшій яко солнце (причемъ изображено и самое солнце), Іона, бросаемый на съѣденіе киту во время бури,—сцена, по композиціи близко напоминающая древне - христіанскую сцену того же содержанія: разница состоитъ только въ томъ, что здѣсь матросы и Іона являются не нагими, а одѣтыми. Корабль, чудовище (китъ), способъ бросанія Іоны, простирающаго руки къ пасти чудовища, и ангелъ позади—сохраняютъ черты своей древнѣйшей иконографіи. Это интересное сопоставленіе сценъ, иллюстрирующихъ Апокалипсисъ, со сценами евангельскими, а равно и сопоставленіе ихъ со сценами символическими и преобразовательными (по угламъ), высказываютъ несомнѣнное западное вліяніе на южно-русскую иконографію какъ въ композиціи апокалипсическихъ изображеній, такъ и въ общемъ характерѣ символики, особенно въ изображеніи Христа-юноши, попирающаго дракона. Тяжелый растительный орнаментъ украшаетъ корешекъ.

Нѣкоторый интересъ представляютъ обѣтныя дощечки, польскія и южно-русскія, изображающія Богородицу съ Младенцемъ на облакахъ, въ коронѣ и безъ нея, т. е. какъ Царицу небесную, или Матерь Божію, съ предстоящими ей колѣнопреклоненными жертвователями въ молитвенной позѣ: эти жертвователи — воинъ, богатые супругъ и супруга, мать съ сыномъ и т. д. Чеканная работа (собственно гравюра) дощечекъ воспроизводитъ костюмъ и вооруженіе польское и южно-русское. Интересны. между прочимъ, изображеніе основателей Загоровскаго монастыря, Петра и Варвары Загоровскихъ, особенно же ихъ костюмъ—мѣховыя польскія богатыя одежды и шапки.

Достоинъ также вниманія датированный памятникъ—серебряный дискосъ 1554 года съ изображеніемъ Христа-Младенца въ чашѣ, какъ агнца, приносимаго въ жертву для спасенія міра, о чемъ говоритъ и надпись на дискосѣ: «Се агнецъ, вземляй грѣхи всего міра», и проч.,—сюжетъ, весьма извѣстный въ русской иконографіи и, въ данномъ случаѣ, соотвѣтствующій назначенію сосуда. По сторонамъ дискоса—ангелы съ рипидами. Въ полѣ—изображеніе херувимовъ и серафимовъ и соборъ ан-

геловъ (архангела Гавріила), служащихъ Христу-Младенцу (изображены наклонившись). Прочія надписи въ четырехъ клеймахъ по борту сосуда говорятъ сами за себя. Въ первой читаемъ: «Сей святый дискосъ лѣта Зит҃о сдѣланъ бысть»; во второмъ: «на Лисью гору въ домъ Рождества Святой Богородицы»; въ третьемъ: «при великомъ князѣ Иванѣ Васильевичѣ все(я) Руси»; въ четвертомъ: «при архіепископѣ Ѳеодосіи Новаго города и Пскова». По внѣшнему борту идетъ еще надпись: «Жретца и закалается агнецъ Бже, вземляй грѣхи всего міра, всегда и нынѣ и ввѣки векомь. Аминь».

Укажемъ еще на кубокъ съ шишками, во вкусѣ орнаментаціи XVII ст., найденный подъ поломъ Златоверхаго Михайловскаго монастыря въ Кіевѣ, на сосудъ въ видѣ черепахи, на золотую статуэтку изъ Сидона, представляющую женщину въ діадемѣ и ожерельи,—богиню Таниту (Артемиду), какъ полагаетъ г. Праховъ,—на золотые браслеты съ изображеніемъ по концамъ бюстовъ женщинъ, держащихъ поднятыми вверхъ руками за колечки еще одну головку, и, наконецъ, на нѣсколько ассирійскихъ цилиндровъ, которые, по изслѣдованію М. В. Никольскаго, посвятившаго имъ цѣлый рефератъ, оказались поддѣльными, а именно сдѣланными изъ гипса. Самый способъ изображенія и письма на цилиндрахъ лишенъ оригинальности и смысла и является подражаніемъ попреимуществу словамъ надписи Навуходоносора. Французскія изслѣдованія о подобнаго рода поддѣлкахъ привели къ открытію фабрики, въ которой изготовляются подобные цилиндры. Фамиліи семейства, занимающагося подобными поддѣлками, однако, г. Никольскій не назвалъ.

Въ время чтенія реферата, посвященнаго А. В. Праховымъ его раскопкамъ на Волыни и изслѣдованію Успенскаго собора во Владимірѣ Волынскомъ, были выставлены снимки съ фресокъ, найденныхъ на стѣнахъ этого храма. Они свидѣтельствуютъ о византійскомъ стилѣ его росписи. Фресокъ найдено очень немного: изображеніе Богородицы изъ сцены Благовѣщенія и нижнія части изображеній святителей въ алтарѣ. Въ полу собора найдены древніе кафельные кирпичи. Эти остатки несомнѣнно свидѣтельствуютъ, точно такъ же, какъ и планъ собора, объ его восточно-православномъ происхожденіи и о томъ, что онъ относится къ великокняжеской эпохѣ: храмъ былъ выстроенъ между 1172 и 1178 годами Мстиславомъ II Изяславичемъ, что̀ подтверждается и стилемъ фресокъ, неотличающихся строгою правильностью болѣе ранняго времени.

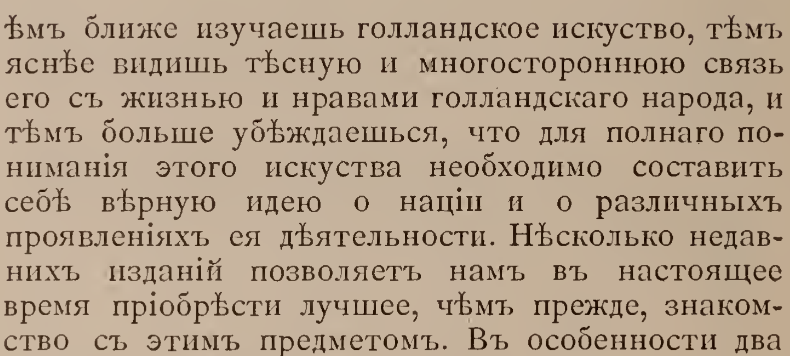
(*Окончаніе будетъ.*)





Амстердамъ и Голландія во времена Рембрандта

Статья Э. МИШЕЛЯ



Чѣмъ ближе изучаешь голландское искуство, тѣмъ яснѣе видишь тѣсную и многостороннюю связь его съ жизнью и нравами голландскаго народа, и тѣмъ больше убѣждаешься, что для полнаго пониманія этого искуства необходимо составить себѣ вѣрную идею о націи и о различныхъ проявленіяхъ ея дѣятельности. Нѣсколько недавнихъ изданій позволяетъ намъ въ настоящее время пріобрѣсти лучшее, чѣмъ прежде, знакомство съ этимъ предметомъ. Въ особенности два періодическихъ сборника проливаютъ новый свѣтъ на интеллектуальное и художественное прошлое Голландіи. Это — «Архивъ», основанный въ 1877 г. директоромъ Амстердамскаго Королевскаго музея Обрэномъ, и «Старая Голландія» (Oude Holland)—журналъ, издаваемый съ 1883 г. подъ редакціей ученаго амстердамскаго архивиста Н. Рувера и извѣстнаго знатока старинной живописи А. Бредіуса, назначеннаго недавно въ директоры Гагскаго музея. Съ своей стороны, г-жа А. Шнейдеръ, въ «Исторіи нидерландской литературы», выпущенной ею въ свѣтъ въ 1888 г. *), воспользовалась работами не только своихъ предшественниковъ, но и матеріалами, собранными Ф. Гельвальдомъ,

*) L. Schneider, Geschichte der niderländischen Litteratur. Leipzig 1888, томъ, in 8°.

но не употребленными имъ въ дѣло вслѣдствіе его преждевременной кончины. Сочиненіемъ этимъ можно пользоваться лишь съ осторожностью, такъ какъ во многихъ его мѣстахъ проглядываетъ слишкомъ исключительный германизмъ; но мы не пускаемся собственно въ его оцѣнку, а только станемъ почерпать изъ него указанія, имѣющія ближайшее отношеніе къ нашему предмету. Наконецъ, еще одно, болѣе самостоятельное и важное изданіе, изъ котораго мы будемъ дѣлать значительныя заимствованія, принадлежитъ голландцу, Бускенъ-Гуету, умершему вскорѣ по довершеніи этого труда. Уже одно его заглавіе: «Страна Рембрандта» *) доказываетъ, что, по мысли автора, искуство его родины не можетъ быть разсматриваемо независимо отъ общаго хода ея исторіи. Впрочемъ, такого же мнѣнія былъ еще покойный Восмаръ, старавшійся, въ своемъ «Рембрандтѣ», обрисовать этого мастера въ его настоящей средѣ и чрезъ то сколь возможно рельефнѣе выставить оригинальность его таланта. Занимаясь сами изслѣдованіемъ о Рембрандтѣ и пользуясь всѣми работами своихъ предшественниковъ на этомъ поприщѣ, мы сочли небезынтереснымъ изложить въ предлагаемомъ очеркѣ нѣкоторые выдающіеся факты изъ числа тѣхъ многихъ новыхъ, недавно добытыхъ, данныхъ о нравахъ и жизни Голландіи въ эпоху, когда юный Рембрандтъ покинулъ свой родной городъ, Лейденъ, и поселился въ Амстердамѣ, находившемся тогда въ полномъ блескѣ благополучія.

I.

Если обратить вниманіе на положеніе Амстердама, раскинувшагося вѣеромъ у моря, на его обширную гавань, на его концентрическіе каналы, приводящіе его въ сообщеніе съ остальною страною, то нельзя будетъ не признать, что мѣсто, гдѣ онъ стоитъ, было какъ-бы заранѣе предназначеннымъ пунктомъ для города, торговлѣ котораго предстояло распространиться по всему свѣту. Однако, начало этой Сѣверной Венеціи было очень скромно, и ея постепенный ростъ сопровождался упорной борьбою съ трудностями всякаго рода. Нынѣшняя столица Голландіи, бывшая долгое время простымъ селеніемъ рыбаковъ, разсѣянныхъ по островкамъ, образованныхъ наносами Амстеля, служитъ однимъ изъ самыхъ убѣдительныхъ свидѣтельствъ о той практической смѣтливости, о той героической настойчивости, которымъ обязана своимъ происхожденіемъ, своимъ существованіемъ, своимъ величіемъ, сама Голландія. Нерѣдко сравнивали эту страну съ огромною крѣпостью, устроенною человѣкомъ, неусыпно защищаемою имъ отъ вѣчно-угрожающихъ враговъ, сговорившихся застигнуть ее врасплохъ и уничтожить. На самомъ дѣлѣ, всѣ

*) **Busken Huet, Het Land van Rembrandt. Haarlem 1886, 3 тома, in 8°.**

силы природы какъ-бы нарочно соединились здѣсь съ цѣлью разрушенія. Надо было защищать землю отъ яростныхъ набѣговъ моря, уровень котораго на большомъ протяженіи страны приходится выше уровня почвы; приходилось бороться и съ самою почвою — рыхлою, болотистою, размываемою теченіемъ рѣкъ, подтачиваемою подземными водами; слѣдовало противодѣйствовать и вѣтру, который почти безпрерывно и безпрепятственно дуетъ съ открытаго моря, поднимаетъ береговой песокъ, разноситъ его чрезъ обширныя пустынныя долины и на пути своемъ, на дальнихъ разстояніяхъ, жестоко гнетъ, ломаетъ и вырываетъ съ корнями деревья.

Обитатель Голландіи успѣлъ побѣдить всѣхъ этихъ враговъ: то лукавствуя съ ними, то нападая на нихъ открыто, уступая имъ въ одномъ пунктѣ для того, чтобы сосредоточить въ другомъ свои средства обороны, онъ достигъ господства надъ ними и возможности сдерживать ихъ своеволіе. Мало того, приведя ихъ въ противодѣйствіе другъ съ другомъ, онъ заставилъ ихъ работать на его пользу. Благодаря его неусыпности, море стелется выше нивъ и луговъ; низкіе берега страны защищены отъ моря здѣсь простыми грудами фашинъ, тамъ, въ наиболѣе опасныхъ мѣстахъ, гигантскими плотинами, гранитныя глыбы которыхъ привезены съ большими издержками издалека и нагромождены кучами. Вырытые человѣческою рукою каналы служатъ для отвода лишней воды изъ рѣкъ, а надлежащая, постоянно поддерживаемая оправа ихъ береговъ сообщаетъ имъ глубину, достаточную для навигаціи. Будучи проведены съ толкомъ по всей странѣ, эти большія водныя артеріи составляютъ самые выгодные пути сообщенія; маленькіе каналы замѣняютъ собою заборы вокругъ земельныхъ участковъ, окружаютъ поля, на которыхъ скотъ пасется безъ надзора. Что касается до вѣтра, то сила его ослабляется посадкою растеній, умно расчитанною съ цѣлью сдерживать его порывы: ближе всего къ морю сѣется плотно, стебель къ стеблю, тщедушная трава; потомъ идетъ ползучій кустарникъ, корни котораго, все болѣе и болѣе проникая въ почву, постепенно укрѣпляютъ дюну. За этими систематически-расположенными экранами ростутъ все болѣе и болѣе высокія деревья, защищающія другъ друга, образующія уступы и, наконецъ, переходящія въ великолѣпные лѣса и рощи. Но противодѣйствовать неистовству вѣтра такими мѣрами казалось голландцамъ недостаточнымъ, и они сдѣлали изъ него сотрудника себѣ, всегда готоваго къ ихъ услугамъ: безчисленныя мельницы подкарауливаютъ малѣйшее его дуновеніе и тотчасъ же начинаютъ двигать своими огромными крыльями, исполняя самую разнообразную работу: обращая въ муку всевозможные сорта зеренъ, трепля ленъ, пиля доски, накачивая воду въ сосѣдніе каналы въ случаѣ оскуденія ея въ нихъ, или выкачивая ее изъ нихъ, когда они переполнены ею.

Въ такой странѣ, гдѣ все — продуктъ человѣческаго труда,

устройство городовъ сопряжено съ побѣжденіемъ еще болѣе трудныхъ препятствій. Почва, по своей неплотности, не въ состояніи выносить сколько-нибудь тяжелыя сооруженія, для которыхъ, къ тому же, не имѣется и камня. Камень замѣняется кирпичемъ. Благодаря цѣлому лѣсу свай, глубоко вбиваемыхъ въ землю, одна подлѣ другой, получается, съ большимъ трудомъ и денежнымъ расходомъ, достаточно-прочная площадь для постройки значительныхъ зданій. Не даромъ Эразмъ, говоря объ Амстердамѣ, называлъ его удивительнымъ городомъ, «обитатели котораго живутъ, какъ вороны, на деревьяхъ».

И такъ, мы видимъ, что для пріобрѣтенія благъ и безопасности, которыми природа щедро надѣлила другія страны, здѣсь требовались долгія усилія, постоянная бодрость и необычайная настойчивость. Но самая опасность положенія поддерживала энергію и подстрекала изобрѣтательность голландскаго народа. Такъ какъ каждый отдѣльный человѣкъ нуждался въ содѣйствіи всѣхъ другихъ, а, съ другой стороны, каждое отдѣльное лицо, въ извѣстныхъ случаяхъ, могло расчитывать только на самаго себя, то, вмѣстѣ съ духомъ ассоціаціи, развилась сила индивидуальной воли, вслѣдствіе чего народъ, съумѣвшій выйдти побѣдителемъ изъ борьбы съ суровою природой, мало-по-малу пріобрѣлъ нравственный закалъ, доставившій ему превосходство предъ другими народами, обставленными лучшими условіями. Завоевавъ страну у стихій и устроивъ ее посвоему, голландецъ окончательно дѣлаетъ ее своею, насаждая на ней свои вѣрованія, свою свободу, свою политику, свою торговлю, свою промышленность. Развивая сильное научное движеніе, страна эта создаетъ, въ то же время, новое, во всѣхъ отношеніяхъ, искуство, не заботящееся ни о какихъ традиціяхъ, сообразующееся только съ народными стремленіями и вкусами.

Еще съ раннихъ поръ Голландія обладала общею и, въ особенности, очень распространенною культурою. Еще въ XV-мъ столѣтіи, Гвиччардини удивлялся тому, что въ Нидерландахъ «самые обыкновенные люди свѣдущи въ правилахъ грамматики, и почти всѣ, даже крестьяне, умѣютъ читать и писать». При склонности голландцевъ сосредоточиваться на размышленіи и ихъ любви къ независимости, большинство ихъ перешло въ реформацію, и жестокости, къ которымъ прибѣгали ихъ притѣснители-католики для искорененія ереси, только глубже внѣдряли въ эти энергическія души вѣрованія, сдѣлавшіяся, вслѣдствіе преслѣдованій, еще болѣе для нихъ дорогими. Героизмъ сопротивленія росъ по мѣрѣ того, какъ усиливались ужасы гоненія. Въ виду испытанныхъ насилій, обыкновенные граждане заявляли о своихъ правахъ и обязанностяхъ удивительно простымъ и благороднымъ языкомъ. Въ договорѣ 1566 года, негоціанты Девентера давали «торжественную и ненарушимую клятву предъ Богомъ не допускать, чтобы впредь была причиняема имъ какимъ бы то ни было образомъ тягота, или преслѣдованіе въ дѣлѣ

религіи»... Приводя Господа во свидѣтели своей прямоты, они молили его «ниспослать имъ разумъ, силу и способность не только не отступать отъ этой клятвы на письмѣ и на словахъ, но и жертвовать для чести собственными тѣлами и достояніемъ». И это были не пустыя слова. Съ одного конца страны до другаго раздался призывъ къ возстанію противъ чужеземца, и въ импровизированной арміи возмутившихся всѣ средства явились пригодными: возставшіе, одинъ передъ другимъ, пустились тревожить испанцевъ, изгонять ихъ изъ своихъ городовъ, прорывать на ихъ погибель свои плотины, героически выдерживать осады. Изъ Фландріи, гдѣ сопротивленіе проявилось съ меньшею силою, наиболѣе ревностные протестанты эмигрировали на Сѣверъ, и множество подобныхъ бѣглецовъ изъ Антверпена посѣлилось въ главныхъ городахъ Голландіи, преимущественно въ Амстердамѣ. Будучи приняты тамъ сочувственно, они посвятили новому отечеству свою энергію, свою практическую опытность, и, содѣйствіемъ своимъ его счастью, заняли въ немъ видное положеніе.

Около 1630 г., Амстердамъ уже значительно разросся и разбогатѣлъ. Находясь въ болѣе благопріятныхъ условіяхъ, чѣмъ другіе города, онъ не пострадалъ подобно Алькмару, Лейдену, или Гарлему. Почти безъ пролитія крови онъ прогналъ своихъ притѣснителей и, за своими плотинами, ожидалъ исхода борьбы, но за то дѣятельнымъ участіемъ своимъ много способствовалъ успѣху морской войны. Здѣсь снаряжались и отсюда отправлялись флотиліи, обезпечившія на извѣстное время господство маленькой націи на моряхъ и доставившія безсмертную славу неустрашимымъ морякамъ, адмираламъ и колонизаторамъ тогдашней Голландіи. Въ этомъ отношеніи, достаточно будетъ привести имена Я. ванъ-Гэмскерка, ванъ-деръ-Дуса, Лимсхотена, Геррита де-Вэра, Барентса, Тохта, Питера Гейна, Тромпа, Рейтеровъ, героя колонизаціи Яна-Питерса Куна и его помощника, Питера ванъ-денъ-Брука, основателя Батавіи, портретъ котораго написанъ, въ 1638 году, Ф. Гальсомъ *). Воинственный періодъ уже смѣнялся временемъ относительнаго покоя и безопасности, употребленнымъ съ пользою на расширеніе торговыхъ сношеній и на пріобрѣтеніе отдаленныхъ владѣній; къ тому и другому побуждали голландцевъ и необходимость, и племенной характеръ. Еще въ 1532 году, графъ Антоній Лалаингъ, намѣстникъ Карла V въ Нидерландахъ, говорилъ о жителяхъ Голландіи, что они поняли «невозможность для себя существовать и кормиться безъ мореходства, и что нѣтъ другаго средства помочь жителямъ страны, такъ какъ въ ней земли мало, а народу много» **). Впослѣдствіи, эти условія поразили также англійскаго посланника,

---

*) Портретъ этотъ, извѣстный подъ названіемъ: *L'homme à la canne*, былъ проданъ въ прошедшемъ году, на аукціонѣ картинной галереи Секретана, за 110,500 фр.

**) Altmeyer, Relantions commerciales et diplomatiques des Pays-Bas avec le Nord de l'Europe au commencement du XVI-e siècle. Bruxelles 1840, стр. 207.

кавалера Темпля, который, въ своихъ изслѣдованіяхъ о состояніи Соединенныхъ Штатовъ (Гага, 1682), говоритъ, что «республика, вышедшая изъ моря, извлекла изъ него прежде всего ту силу, за которую ее уважаютъ, а затѣмъ свое богатство и величіе. Надо думать, что вода вошла въ раздѣлъ съ землею, и что число живущихъ на судахъ не уступаетъ числу людей въ домахъ».

Осѣдлое населеніе, правда, старалось извлечь изъ земли возможную пользу. Съ тѣмъ здравымъ практическимъ смысломъ, который выказываютъ голландцы рѣшительно во всемъ, они научились коптить мясо и солить масло, получаемыя отъ рогатаго скота—этого главнаго ихъ богатства,—и ихъ сыръ и масло составляли значительную статью вывозной торговли. Приморскіе жители, съ своей стороны, придумали сохранять семгу и треску и набивать боченки солеными сельдями, для ловли которыхъ приходилось отправляться далеко въ море. Но, въ сущности, эти рессурсы были ничтожны въ сравненіи съ тѣми доходами, которые вскорѣ стала доставлять народу торговля, выдвинувшая его на первое мѣсто въ ряду коммерческихъ націй. Въ Даніи, Швеціи и Норвегіи, откуда шли въ Голландію металлы и строевой лѣсъ, мало-по-малу она замѣнила города Ганзейскаго Союза, пользовавшіеся до тѣхъ поръ торговою монополіей въ этихъ странахъ. Сношенія Голландіи съ ними сдѣлались дотого часты, что многія нидерландскія семейства переселились туда и открыли тамъ сбытъ не только для продуктовъ промышленности, но и для произведеній искуства своей родины. Прекрасное сочиненіе Олофа Гранберга о частныхъ художественныхъ коллекціяхъ въ Швеціи *) содержитъ въ себѣ указанія на массу находящихся тамъ картинъ голландской школы. Многіе нидерландскіе живописцы жили въ упомянутыхъ странахъ болѣе или менѣе подолгу, а нѣкоторые изъ нихъ даже окончательно поселились въ нихъ, какъ напр. сынъ К. ванъ-Мандера и Я. Глауберъ, состоявшіе при датскомъ дворѣ, или Р. Кампгейзенъ, Аб. Вухтерсъ, Давидъ Бекъ и Т. Гельтонъ—при стокгольмскомъ.

Разсматриваемая нами эпоха ознаменована преимущественно дальными, смѣлыми и плодотворными по результатамъ путешествіями. Съ конца XIV столѣтія начинаются полярныя экспедиціи голландцевъ, выказывающія смѣлость и стоическую твердость, къ какимъ способны эти отважные мореходы. Въ предпринимаемыхъ то и дѣло поискахъ пути къ сѣверному полюсу, они достигаютъ до Шпицбергена и Новой Земли, попадаютъ во льды, бываютъ принуждены зимовать среди нихъ и бодро выносятъ суровость климата и всякаго рода лишенія въ невѣдомыхъ, еще ни кѣмъ до той поры не посѣщенныхъ широтахъ. Судовые журналы этихъ героическихъ плѣнниковъ, при всей своей краткости, свидѣтельствуютъ объ ихъ глубокой ре-

*) Les collections privées de la Suède, Stockholm 1886; томъ in 8°.

лигіозности, объ истинно-братской помощи, оказываемой ими другъ другу, о душевной твердости, съ какою относятся они къ постигающимъ ихъ несчастіямъ и лишеніямъ. Въ то же время, эти неутомимые изслѣдователи, не подвергаясь подобнымъ опасностямъ, дѣлаютъ болѣе выгодныя завоеванія на другихъ моряхъ. 2-го апрѣля 1595 года, отправились изъ Амстердама четыре корабля, впервые приставшіе къ берегу Восточной Индіи; изъ нихъ только три, спустя два года, возвратились въ амстердамскій портъ, завязавъ сношенія и основавъ конторы въ краяхъ, бывшихъ предъ тѣмъ доступными однимъ лишь португальцамъ. Въ виду такого успѣха, арматоры стали снаряжать другія суда, и такимъ образомъ завелись мореходныя общества, сначала отдѣльныя, а потомъ слившіяся, въ 1602 году, въ большую Восточно-Индѣйскую Компанію. Торговля Голландіи еще болѣе разрослась по учрежденіи Западно-Индѣйской Компаніи, усѣявшей своими судами всѣ моря и владѣвшей чуть-ли не половиною тогдашняго торговаго флота въ цѣломъ мірѣ. Корабли ея приходили изъ Явы, Борнео и Бразиліи нагруженными кофе, пряностями, рѣдкимъ деревомъ, животными, растеніями и множествомъ драгоцѣнныхъ предметовъ — товаромъ, расходившимся по всей Европѣ. Вмѣстѣ съ торговлей, развивались также финансовыя операціи и банки, имѣвшіе цѣлью облегчить движеніе капиталовъ. Деньги отовсюду стекались въ Амстердамъ; его биржа стала центромъ самыхъ обширныхъ финансовыхъ операцій, и установляемый ею денежный курсъ принимался за норму во всемъ свѣтѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, потребность имѣть точныя свѣдѣнія по части политики, о произведеніяхъ разныхъ странъ, объ измѣнчивой стоимости товаровъ и о всяческихъ обстоятельствахъ, могущихъ интересовать публику, породила журнальную прессу, и «Голландская Газета», заслуживъ довѣріе къ себѣ во всей Европѣ, положила начало значенію періодической печати.

Амстердамъ сдѣлался центромъ общественнаго движенія и жизни, какой лишь рѣдко можно найдти въ исторіи. Кипѣвшая въ немъ дѣятельность поражала иностранцевъ, какъ о томъ свидѣтельствуетъ, между прочимъ, Декартъ, имѣвшій возможность отлично наблюдать ее. Извѣстно, что знаменитый философъ, посѣтивъ впервые Голландію въ 1617 году, впослѣдствіи провелъ въ этой странѣ безвыѣздно десять лѣтъ. Живя сначала въ Амстердамѣ, съ 1629 до средины 1632 года, онъ не могъ нахвалиться удобствами, встрѣченными здѣсь для работы, возможностью пользоваться полнымъ уединеніемъ, свободно держаться своихъ идей и заниматься научными изслѣдованіями. Въ теченіи цѣлой зимы онъ предается изученію анатоміи и поручаетъ своему мяснику приносить ему части животныхъ для того, чтобы «анатомировать ихъ на досугѣ». Онъ входитъ въ сношенія съ фабрикантами очечныхъ стеколъ, съ цѣлью разъяснить себѣ условія зрѣнія и оптическіе законы. Онъ находитъ во-

кругъ себя ученыхъ, интересующихся различными задачами акустики, и посылаетъ во Францію сѣмена и луковицы экзотическихъ растеній, культивируемыхъ въ ботаническихъ садахъ сосѣднихъ университетовъ.

Для этого пытливаго любителя уединенія Амстердамъ представлялъ всѣ условія, благопріятствующія сосредоточенной жизни. Среди тамошняго дѣятельнаго населенія, Декартъ вкушалъ сладость уединенія. Въ письмѣ къ Бальзаку изъ Амстердама, отъ 15 мая 1631 г., онъ выражаетъ удивленіе, возбужденное въ немъ тамошними нравами и порядками, и, между прочимъ, говоритъ: «Въ большомъ городѣ, гдѣ я нахожусь, нѣтъ человѣка, кромѣ меня, который не занимался бы торговлей; каждый до такой степени заботится о собственной выгодѣ, что я могъ бы провести здѣсь весь свой вѣкъ, не видавшись ни съ кѣмъ». Онъ не находитъ словъ, достаточныхъ для похвалы удобствамъ и преимуществамъ пребыванія въ Амстердамѣ, причемъ присовокупляетъ: «Если весело смотрѣть на плоды, зрѣющіе въ нашихъ садахъ, то—вы можете себѣ представить—неменѣе пріятно взирать на корабли, привозящіе намъ въ изобиліи всяческіе продукты Индіи и все, что ни есть рѣдкостнаго въ Европѣ. Какую другую страну можно выбрать въ остальномъ мірѣ, въ которой столь же легко, какъ здѣсь, нашлись бы жизненныя удобства и всѣ рѣдкости, какія только пожелаешь? Есть ли еще другое мѣсто, гдѣ можно было бы пользоваться такою полною свободою?» Шесть лѣтъ спустя, издавая свой «Разговоръ о методѣ», онъ возвращается къ прежнему предмету и называетъ себя счастливымъ въ томъ отношеніи, что теряется въ толпѣ великаго дѣятельнаго народа, больше внимательнаго къ собственнымъ дѣламъ, чѣмъ интересующагося чужими, — народа, среди котораго можно жить, пользуясь всѣми удобствами, встрѣчаемыми въ наиболѣе посѣщаемыхъ городахъ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, такимъ уединеніемъ, какое найдешь развѣ въ самыхъ дальнихъ пустыняхъ *). Сорокъ лѣтъ позже, Спиноза, хотя ему и пришлось испытать нетерпимость своихъ согражданъ, отзывался объ Амстердамѣ столь же благопріятно, называя его «городомъ, находящимся въ настоящую минуту на вершинѣ процвѣтанія и приводящимъ въ удивленіе всѣ края,—городомъ, гдѣ всѣ живутъ въ крайнемъ согласіи, къ какой-бы народности и къ какой-бы сектѣ ни принадлежали **).

Съ возростаніемъ богатства Амстердама, наружность его мало-по-малу измѣнилась. Сюда стекались сокровища всего свѣта, но и здѣсь же они и расходовались. Крупные негоціанты, составивъ себѣ состояніе, старались, какъ нѣкогда купцы Флоренціи, отличаться возвышенностью своихъ вкусовъ. Многіе изъ нихъ стояли во главѣ умственнаго движенія, поощряли искуство

*) Discours sur la methode, часть 3-ья.
**) Tractatus theologico-politicus, гл. XX.

и сами занимались словесностью. Интеллигентность и честность, съ какими вели они свои торговые операціи, проявлялись у нихъ и въ общественныхъ дѣлахъ. Чувство солидарности соединяло различные города и, въ каждомъ изъ нихъ, всѣхъ жителей, побуждая ихъ трудиться на общую пользу. Поэтому, политика въ Голландіи не была, какъ въ большинствѣ другихъ странъ, удѣломъ, доступнымъ лишь для нѣсколькихъ привиллегированныхъ аристократическихъ фамилій, но доступъ къ ней получалъ всякій, кто, благодаря своимъ личнымъ достоинствамъ, останавливалъ на себѣ выборъ согражданъ. Вполнѣ законнымъ чувствомъ личной скромности и, вмѣстѣ съ тѣмъ, патріотической гордости, дышатъ слѣдующія слова такого человѣка, какъ Ольденъ Барневельдтъ: «Политическая наука у насъ не составляетъ системы, порученной немногимъ, не составляетъ привиллегіи только нѣкоторыхъ лицъ. Мы ведемъ свои дѣла при открытыхъ дверяхъ; малѣйшій изъ нашихъ городовъ воленъ участвовать въ политикѣ и въ рѣшеніи вопросовъ, касающихся судьбы всего отечества».

Вступивъ поздно въ семью политическихъ націй, голландцы фигурировали въ ней не какъ выскочки. Благодаря своей прямотѣ, своей практической мудрости, ихъ дипломаты съумѣли занять видное мѣсто; своею стойкостью они внушаютъ уваженіе къ себѣ и съ рѣдкою прозорливостью уясняютъ положеніе, какого слѣдуетъ держаться предъ людьми, до тонкости знающими дипломатическія уловки. Безъ кичливости, но и безъ притворнаго смиренія, становятся они въ ихъ рядъ. Такими представилъ ихъ Терборгъ въ своей знаменитой картинѣ: «Мюнстерскій конгрессъ». Являться столь горделивыми они имѣли, впрочемъ, полное право: цѣль была ими достигнута; послѣ героической борьбы, они принудили прежнихъ своихъ повелителей освятить ихъ права торжественнымъ договоромъ; они держатся съ важностью, сосредоточенностью, достоинствомъ и, въ то же время, съ учтивостью; если бы не простые, строгіе костюмы, то трудно было бы отличить побѣжденныхъ отъ побѣдителей.

Преданность общественной пользѣ составляетъ законъ для всякаго. Чувство солидарности, господствующее въ средѣ гражданъ, придаетъ даже индивидуальной личности, чертамъ отдѣльныхъ физіономій, естественное благородство. Простые смертные кажутся важными особами, способными на великія дѣла. При видѣ одѣтыхъ съ ногъ до головы въ черное людей, которыхъ представляетъ намъ Рембрандтъ собравшимися вокругъ стола, можно подумать, что это—высшіе сановники страны, совѣщающіеся между собою объ ея судьбѣ въ одинъ изъ тѣхъ важныхъ моментовъ, когда дѣло идетъ о жизненныхъ интересахъ народа; между тѣмъ, это—неболѣе, какъ синдики амстердамскихъ суконщиковъ, разсуждающіе о мелочныхъ нуждахъ своей корпораціи; однако эти нужды соприкасаются многими пунктами съ нуждами цѣлой страны, и эти люди способны судить о томъ, въ

какой мѣрѣ могутъ быть согласованы тѣ и другія. Любовь къ порядку, щепетильная честность, постоянная бодрость, соединялись въ нихъ съ разсудительностью и рѣшительностью, а всѣ эти качества не служатъ ли залогомъ безопасности и величія для государства, въ которомъ люди не увлекаются химерами и отвлеченностями, но стремятся къ положительнымъ результатамъ? Пониманіе своихъ обязанностей при исполненіи данной профессіи и практическая опытность сообщаютъ подобнымъ людямъ, если они попадаютъ въ члены правительственныхъ совѣтовъ и учрежденій, широкій взглядъ на вещи и подготовленность къ государственнымъ и общественнымъ дѣламъ. Зная счетъ деньгамъ и будучи экономны въ расходованіи ввѣренныхъ имъ суммъ, эти скромные горожане умѣютъ, однако, выказать блескъ и роскошь, когда дѣло идетъ о пріемѣ какого-либо принца или государя, напр. герцоговъ Голштинскаго и Брауншвейгскаго, или короля Богемскаго; они не жалѣютъ ни хлопотъ, ни издержекъ на то, чтобы принять, какъ подобаетъ, напр., Марію Медичи при прибытіи ея въ изгнаніе, и вообще не скупятся на гостепріимство, сообразное достоинству гостей. Поэтому портреты этой эпохи, изображающіе людей даже самаго невысокаго общественнаго положенія, по замѣчанію Шпригера *), имѣютъ значеніе историческихъ документовъ. Въ нихъ живописцы голландской школы вносили духъ славныхъ временъ своей родины и, соблюдая точное сходство съ оригиналами, выражали, до нѣкоторой степени, величіе, какимъ проникнута была самая жизнь народа.

II.

Практическая мудрость и методичность наблюдаются во всѣхъ проявленіяхъ дѣятельности этого народа. Разсудительность поддерживается въ немъ весьма высокою нравственностью, обусловливаемою взглядомъ на религію, которая приняла въ Голландіи также чрезвычайно своеобразную форму. Все то, что можетъ возбуждать и развивать нравственное чувство, составляетъ въ этой странѣ принадлежность религіи. Безъ сомнѣнія, и здѣсь мы встрѣчаемъ богослововъ, горячихъ въ спорѣ, запоздалыхъ продолжателей схоластики, плодовитыхъ въ тонкой діалектикѣ и пустыхъ разсужденіяхъ, и, рядомъ съ ними, политиковъ, стремящихся погубить своихъ противниковъ, какъ зачинщиковъ ереси или неблагочестія, и не гнушающихся для этого никакими средствами, даже прибѣгающихъ преимущественно къ самымъ жестокимъ изъ средствъ. Но, внѣ круга этихъ коноводовъ, всѣ вопросы о благодати и предопредѣленіи, волнующіе нѣкоторые умы, сводятся къ одному существенному предмету—къ спасенію,

*) Ant. Springer, Bilder aus der neuen Kunstgeschichte, Bonn 1886, т. II, стр. 171 и слѣд.

которое не нуждается ни въ формулахъ, ни въ обрядахъ, и сживается съ среднимъ идеаломъ разумныхъ доктринъ; постоянство и серіозность стремленій замѣняютъ собою тонкости и порывы мистицизма. Люди положительнаго ума, выдержанные, не нуждаются въ большой экспансивности и, даже въ этихъ вопросахъ, стараются не потерять подъ собою почвы. Заботясь прежде всего о томъ, куда идутъ, они не стремятся слишкомъ вверхъ изъ-за страха заблудиться. Правда, они распадаются на безчисленныя секты: лютеранъ, кальвинистовъ ремонтантовъ, контраремонтантовъ, меннонитовъ, анабаптистовъ, и на другія, болѣе или менѣе прямо участвующія въ богословскихъ распряхъ; но большинство этихъ сектъ имѣетъ въ виду преимущественно практическую цѣль: честную, истинно нравственную жизнь, вѣрность данному слову, семейную добродѣтель, настоящее христіанство, упраздняющее пороки и устанавливающее братское отношеніе человѣка къ его ближнимъ. Кромѣ того, образуется немалочисленный кругъ избранныхъ, вѣротерпимыхъ людей, исповѣдующихъ различныя религіозныя убѣжденія, но, тѣмъ неменѣе, связанныхъ между собою искреннею любовью, уважающихъ другъ друга и знающихъ не только въ принципѣ, но и на дѣлѣ, что можно держаться совсѣмъ противоположныхъ убѣжденій и все-таки жить одинаково примѣрно.

Изъ предыдущаго не слѣдуетъ заключать, что изученіе догматовъ религіи и относящіяся до нихъ изслѣдованія были заброшены. Нисколько! Но и въ ихъ отношеніи выказывается потребность этихъ свѣтлыхъ, систематическихъ умовъ. Они стараются отыскать твердую, удобную для всѣхъ почву и не пренебрегаютъ ничѣмъ для того, чтобы установить ее. Такъ какъ Священное Писаніе составляетъ фундаментъ, на которомъ зиждутся ихъ вѣрованія, то очень важно было тщательно установить его окончательный текстъ, который внушалъ бы довѣріе или, по крайней мѣрѣ, могъ бы быть предложенъ народной массѣ съ достаточнымъ ручательствомъ въ его правильности. Рѣшенію подобныхъ экзегетическихъ вопросовъ голландцамъ помогаютъ члены еврейской колоніи, нашедшей себѣ человѣколюбивый пріютъ въ Штатахъ. Особенно много поселилось ихъ въ Амстердамѣ, гдѣ, незадолго до половины XVII столѣтія, насчитывалось неменѣе 400 еврейскихъ семействъ, явившихся преимущественно изъ Португаліи. Семейства эти жили отдѣльно, въ особомъ кварталѣ, нисколько не походившемъ, однако, на римское и франкфуртское ghetto, въ которыхъ однихъ могли они селиться и за предѣлы которыхъ не смѣли переступать. Въ 1657 г., эти эмигранты достигаютъ до полной свободы гражданской и религіозной и начинаютъ играть важную роль въ судьбахъ еврейскаго племени. Изъ своего «новаго Іерусалима» они не перестаютъ вести сношенія съ происшедшими оттудаже еврейскими общинами въ Англіи, Даніи и Гамбургѣ. Нѣкоторые изъ нихъ отличаются своею образованностью и силою

характера. Многіе посвящаютъ себя изученію медицины, какъ, наприм., Эфраимъ Бонусъ, черты котораго увѣковѣчили въ портретахъ Рембрандтъ и его другъ, Ливенсъ. Такимъ еврейскимъ ученымъ наука обязана, между прочимъ, введеніемъ въ нее нѣкоторыхъ терапевтическихъ средствъ, бывшихъ въ употребленіи у арабовъ. Другіе занимаются торговлей и, отправляясь на голландскихъ корабляхъ, основываютъ коммерческія конторы въ Суринамѣ и въ Бразиліи. Наконецъ, среди ихъ раввиновъ, встрѣчаются знатоки еврейскаго языка, ведущіе знакомство съ просвѣщеннѣйшими пасторами Голландіи и нерѣдко помогающіе имъ совѣтами. Одинъ изъ такихъ раввиновъ, ученый типографщикъ Іосифъ Атіасъ, получаетъ отъ профессоровъ Лейденскаго университета одобреніе для изданія Библіи на еврейскомъ языкѣ, а въ 1677 г. золотую цѣпь, въ награду отъ генеральныхъ штатовъ. Однако, въ новомъ отечествѣ потомковъ Израиля, представлявшемъ столь счастливыя условія для ихъ жизни, вскорѣ заводятъ они раздоры между собою и, едва избавившись отъ преслѣдованій, обращаютъ противъ самихъ себя тотъ духъ нетерпимости, жертвою котораго были предъ тѣмъ сами въ теченіи многихъ вѣковъ. Движимые тщетнымъ желаніемъ поддержать чистоту своей религіи въ глазахъ новыхъ соотечественниковъ, они пускаются въ жаркіе споры другъ съ другомъ и осуждаютъ другъ друга.

Особенно сильно испытали на себѣ нетерпимость, царствовавшую тогда въ религіозныхъ спорахъ, двое евреевъ, и притомъ достойнѣйшихъ. Первый изъ нихъ, Уріэль Акоста, прибывъ изъ Португаліи, думалъ встрѣтить въ амстердамскомъ іудействѣ меньше формализма и, напротивъ того, нашелъ синагогу, еще болѣе приверженную къ преданіямъ Талмуда и готовую бороться съ малѣйшими отступленіями отъ него. Проклятія, направленныя противъ Акосты и болѣе двадцати лѣтъ державшія его въ отчужденіи отъ еврейской общины, превзошли мѣру терпѣнія его безпокойной души, вслѣдствіе чего, удрученный тяжестью публичныхъ оскорбленій, онъ окончилъ свою жизнь пистолетнымъ выстрѣломъ. Что касается до Спинозы, которымъ теперь столь гордится Голландія, то извѣстны позднѣйшая судьба его и преслѣдованія, какимъ подвергался этотъ философъ, вмѣстѣ съ Рембрадтомъ, подобно ему непризнанный современниками. Въ виду такой ярости и насилій раввиновъ, отрадно вспомнить объ умѣренности миролюбивыхъ личностей, подобныхъ Манассіи бенъ-Израэлю, который мечталъ объ эрѣ счастья и согласія для «народа Божія», но, для ихъ водворенія, не хотѣлъ прибѣгать ни къ какимъ другимъ мѣрамъ, кромѣ убѣжденія *).

---

*) Манассія былъ медикъ, богословъ, ученый и, вмѣстѣ съ тѣмъ, человѣкъ съ художественнымъ вкусомъ. Находясь въ дружбѣ съ Рембрандтомъ, онъ заказалъ ему четыре гравюры для одного изъ своихъ сочиненій: *La Pietra gloriosa*. Онъ былъ также другъ Гроціуса, Воссіуса и ванъ-Барле. Этотъ послѣдній, отдавая справедливость вѣротерпимости и благотворительности бенъ-Израэля, говоритъ о немъ: *Si sapimus diversa, Deo vivamus amici.*

Въ протестантствѣ, при томъ направленіи, какое оно приняло въ Голландіи, широкое мѣсто занимала благотворительность. Въ томъ, какъ она понималась, проявлялся духъ христіанскаго милосердія, соединявшаго взаимно всѣ сословія народа и выражавшагося во всевозможныхъ видахъ. Раздача вспомоществованій, учрежденіе больницъ, домовъ для прокаженныхъ, пріютовъ для дѣтей, богаделенъ для престарѣлыхъ, — всѣ эти дѣла благотворительности, акклиматизировавшись въ Голландіи, приняли особый оттѣнокъ. Всѣ многочисленныя учрежденія подобнаго рода, кто бы ихъ ни основывалъ и ни поддерживалъ, частныя ли лица, или городскія общества, были управляемы столь умно, съ такою мудрою предусмотрительностью, что ихъ уставы дѣйствуютъ и по настоящую пору. Самые выдающіеся граждане, жены самыхъ почетныхъ людей, считаютъ за честь быть членами комитетовъ этихъ учрежденій, тщательно провѣряютъ ихъ расходы и, въ случаѣ дефицита въ ихъ бюджетахъ, покрываютъ его щедрыми пожертвованіями. Повсюду царствуютъ порядокъ и щепетильная чистота. Кромѣ «регентовъ» и «регентшъ», которымъ принадлежитъ высшее управленіе заведеніемъ, имъ завѣдуетъ ближайшая начальница, пользующаяся титуломъ «матери». Въ залѣ засѣданій совѣта висятъ портреты администраторовъ и благотворителей учрежденія, нерѣдко такіе, которые писаны бывшими его питомцами или знаменитыми художниками. Подобныя залы—настоящіе маленькіе музеи, изъ которыхъ иные существуютъ до настоящаго времени и содержатъ въ себѣ вещи весьма замѣчательныя. Такъ, изъ Берестейновскаго учрежденія въ Гарлемѣ происходятъ портреты кисти фр.-Гальса, купленные, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, Луврскимъ музеемъ, и прелестный портретъ молодой дѣвушки означенной фамиліи, пріобрѣтенный предъ тѣмъ женою франкфуртскаго богача Ротшильда за 211,500 фр. Въ муниципальномъ Сиротскомъ Домѣ на Кальвартстратѣ, въ Амстердамѣ, до сего времени можно видѣть первоклассныя произведенія живописцевъ Якоба Бакера, Юріана Овена, Аб. де-Вриса и др., а въ залѣ Общины ремонтантовъ, въ томъ же городѣ,—прекрасный портретъ работы Т. де-Кейзера и другой, изображающій Я. Уейзенбогарта, писанный Я. Бакеромъ. Безспорно, при заказѣ такихъ портретовъ, нѣкоторую роль играло тщеславіе, удовлетвореніе личнаго самолюбія; но каковы ни были мотивы, руководившіе приэтомъ заказчиками, ихъ щедрость служила на пользу неимущихъ и пополняла средства для ихъ содержанія.

Практичность, вносимая голландцами въ дѣла благотворительности, обнаруживалась также въ области болѣе возвышенныхъ трудовъ. Не разъ было замѣчено, что высшія философическія спекуляціи — не ихъ дѣло, и хотя трое величайшихъ мыслителей XVII столѣтія задумали и создали у нихъ системы, однако ни одного изъ нихъ Голландія не имѣетъ права считать, въ строгомѣ смыслѣ, своимъ: Декартъ былъ французъ, Локе—ан-

гличанинъ, а Спиноза, не смотря на то, что родился въ Амстердамѣ, принадлежалъ собственно къ колоніи португальскихъ евреевъ. Но даже и занимаясь предметами, повидимому, самыми отвлеченными и непредставляющими прямаго практическаго интереса, голландскіе ученые приходятъ къ результатамъ, приносящимъ непосредственную пользу. У такого народа, выгода идетъ рука объ руку съ принципами, и въ этомъ—его сила. «Ищите царствія Божія, а остальное приложится вамъ»—говорится въ Евангеліи. Въ этомъ остальномъ не было недостатка у голландцевъ. Мы видимъ, что они первые стараются установить въ Европѣ общественную совѣсть. До нихъ, во взаимныхъ сношеніяхъ между народами господствовала болѣе или менѣе замаскированная грубая сила, и было бы несправедливо полагать, что они положили ей конецъ; но, въ виду этого преобладанія матеріальной силы, голландскіе юристы приложили старанія утвердить значеніе права. Считая войну зломъ, но зломъ неизбѣжнымъ, они стараются, по крайней мѣрѣ, упорядочить ее, ввести въ насилія, какими она сопровождается, нѣкоторые принципы, которые были бы приняты образованными, или претендующими на такой эпитетъ націями. Къ этой цѣли стремится, между прочимъ, Гуго ванъ-Гротъ (Гроціусъ) въ своихъ сочиненіяхъ о человѣческомъ правѣ, о правѣ міра и войны, о морскомъ правѣ. Не всѣ, конечно, принимаютъ проповѣдуемые имъ принципы; но, благодаря ему, стало возможно, по крайней мѣрѣ, призывать эти принципы на помощь противъ вопіющихъ несправедливостей; люди самые вѣроломные, самые жестокіе, стараются отнынѣ прикрываться тѣнью этихъ принциповъ и, при самомъ ихъ нарушеніи, должны считаться съ ними и выказывать наружное уваженіе къ нимъ.

То, о чемъ сейчасъ говорилось, относится до внѣшней политики; что касается до внутренней, то голландскіе юристы старались опредѣлить строй государства и его формальныя обязанности относительно обществъ и отдѣльныхъ людей, составляющихъ націю,—внести порядокъ въ финансы, установить правильную счетность, распредѣлить равномѣрно налоги, достигнуть равновѣсія въ бюджетѣ и ввести въ администрацію ту честность, ту правильность, которая составляетъ необходимое условіе въ похвальномъ поведеніи частнаго лица. Съ разработкою этихъ вопросовъ народнаго блага связано имя Симона Стевина, «Математическія соображенія» (Wisconstige Gedachtenissen) котораго принесли, въ разсматриваемомъ отношеніи, огромную пользу не только его отечеству, но и всей Европѣ.

Легко догадаться, что духъ свободы, какимъ были вообще проникнуты голландцы, давалъ чувствовать себя и въ области науки. Человѣческій умъ, освободившись отъ связывавшихъ его дотолѣ стѣсненій, приступилъ къ изученію природы безъ предвзятыхъ идей, сталъ отыскивать управляющіе ею законы, не заботясь ни о чемъ иномъ, кромѣ правды. Въ глубинѣ этихъ

прямыхъ и честныхъ душъ лежала справедливая увѣренность, что побѣды разума не только не ослабляютъ религіозной вѣры, а, напротивъ того, укрѣпляютъ ее, и что ближайшее вникновеніе въ законы вселенной лишь увеличиваетъ благоговѣніе предъ ея Создателемъ. Поэтому вы не найдете у нихъ той распущенности мысли, какую встрѣчаете у другихъ; но, при изложеніи своихъ собственныхъ теорій, они не приводятъ всуе имени Божія и, въ особенности, не ссылаются на божественный авторитетъ. Напротивъ, ихъ стремленія, повидимому, очень скромны и направлены лишь къ тому, что реально и близко. Однако, благодаря имъ, экспериментальные методы готовы вступить на новые пути. Голландскіе ученые стараются отдѣлить другъ отъ друга явленія, происходящія въ природѣ совмѣстно, сдѣлать ихъ доступными для себя, получить возможность воспроизводить и видоизмѣнять ихъ по волѣ, съ цѣлью точнѣйшаго ихъ изученія. Самую матерію, въ которой совершаются эти явленія, они подвергаютъ прямымъ наблюденіямъ, дабы познакомиться, если возможно, ближайшимъ образомъ съ ея строеніемъ и преобразованіями. Для достиженія этого прибѣгаютъ они къ крайне-остроумнымъ пріемамъ и изобрѣтаютъ или совершенствуютъ инструменты, придающіе человѣческой пытливости новую помощь. Благодаря имъ, зрѣніе — чувство, наименѣе обманчивое изъ всѣхъ,—подкрѣпляется и усиливается; принимая въ разсчетъ законы оптики, они изготовляютъ стекла, дающія наукѣ болѣе обширное и надежное основаніе для ея выводовъ. При помощи телескопа, они изслѣдуютъ небо пунктъ за пунктомъ и отодвигаютъ вдаль предѣлы видимаго пространства, прибавляя, такимъ образомъ, къ извѣстнымъ уже мірамъ миріады новыхъ, разсѣянныхъ въ безпредѣльности. Съ другой стороны, микроскопъ позволяетъ имъ доказать безконечное обиліе жизни въ природѣ, неожиданное разнообразіе и удивительное строеніе несчетныхъ существъ, недоступныхъ, по своей малости, для нашего глаза. Инструментъ этотъ—драгоцѣнный помощникъ медицины, которая стремится въ Голландіи дѣлаться наукою все болѣе и болѣе точной, такъ какъ получаетъ возможность судить о строеніи различныхъ тканей человѣческаго организма и объ измѣненіяхъ, причиняемыхъ имъ болѣзнью.

Въ то же время, разсѣченіе труповъ, производимое въ университетскихъ амфитеатрахъ, двигаетъ впередъ анатомію и приводитъ къ болѣе полному знакомству со строеніемъ человѣческаго тѣла, отправленіемъ его органовъ и существующими между ними взаимными отношеніями. Подобныя операціи стали впервые практиковаться въ Лейденѣ, и хотя разрѣшеніе, данное на нихъ Филиппомъ II (въ 1555 г.), ограничивалось правомъ работать только надъ труппами преступниковъ, однако этотъ родъ наблюденій встрѣтилъ вначалѣ ярыхъ противниковъ даже среди образованнѣйшихъ и ученѣйшихъ людей того времени. Говоря объ этомъ «святотатствѣ», Гроціусъ сильно возстаетъ противъ «безполез-

наго жестокосердія живыхъ къ мертвымъ» и замѣчаетъ, что древніе греки не знали «застѣнковъ для пытки покойниковъ», что̀ не мѣшало имъ, однако, быть весьма искусными медиками. Но вскорѣ такіе неосновательные протесты замолкаютъ предъ высшимъ интересомъ науки. Съ другой стороны, терапевтика обогащается данными, добытыми ботаникою. Профессоръ Питеръ Паувъ (Paauw), обновившій преподаваніе медицины, дѣлаетъ, со своими учениками, раза три и четыре въ годъ, ботаническія экскурсіи по полямъ, холмамъ и болотамъ въ окрестностяхъ Лейдена, а де-Бондтъ предается внимательному изученію простѣйшихъ растеній, свойства которыхъ, такимъ образомъ, опредѣляются все лучше и лучше. Сынъ этого ученаго, съ цѣлью увеличить запасъ драгоцѣнныхъ матеріаловъ, распространяетъ изслѣдованіе до голландскихъ владѣній въ Индіи, и привезенныя имъ оттуда растенія съ радостью принимаются и строго классифицируются въ ботаническомъ саду Лейденскаго университета, образцовый порядокъ котораго столь нравился Декарту. Наконецъ, докторъ Тульпъ (главное дѣйствующее лицо въ Рембрандтовской картинѣ: «Урокъ анатоміи»), явившись въ Амстердамѣ, подобно тому, какъ Паувъ въ Лейденѣ, однимъ изъ самыхъ горячихъ поборниковъ анатомическихъ сѣченій, вызываетъ реформу фармаціи въ названномъ городѣ, гдѣ, въ 1637 г., насчитывается до ста-восьми медиковъ, сверхъ хирурговъ, и шестьдесятъ-шесть аптекъ.

Къ этому же времени относятся многія усовершенствованія въ области промышленности, сильно способствующія обогащенію Голландіи. Съ полнымъ правомъ славится она по всей Европѣ фабрикаціею полотна, сукна, бумаги; нѣсколько ювелировъ, улучшивъ инструменты для граненія и полировки бриллiантовъ, обезпечиваютъ за Амстердамомъ монополію въ торговлѣ этими драгоцѣнными камнями, которою онъ славится и въ наши дни.

III.

Занятія словесностью также не оставались неподвижными. Принимая близко къ сердцу все то, что касается до воспитанія, голландцы привлекаютъ къ себѣ знаменитѣйшихъ профессоровъ тѣмъ, что обставляютъ ихъ матеріальными выгодами и окружаютъ почетомъ. Въ этомъ отношеніи, различные города маленькой страны стараются превзойдти другъ друга въ великодушіи и щедрости. Едва вошедшаго въ славу Скалигера, при поступленіи его въ Лейденскій университетъ, принимаютъ, какъ царя, и назначаютъ ему содержаніе въ бо̀льшемъ размѣрѣ, чѣмъ то, какое получаютъ прочіе профессора.

Подобно ему, Сомэзъ рѣшается покинуть Францію, а Юстусъ Липсе—Фландрію. Гроновіусъ и Гревіусъ являются изъ Германіи, чтобы усилить собою число этихъ ученыхъ. Набранный, такимъ

образомъ, личный составъ университетовъ даетъ сильный толчекъ общему интеллектуальному движенію. Образованіе юношества дѣлается предметомъ неусыпныхъ попеченій, причемъ не пренебрегается и его практическія стороны.

По части каллиграфіи, на которую смотрѣли тогда, какъ на искуство, являются виртуозы, пріобрѣтающіе громкую репутацію, и изданія ихъ произведеній быстро слѣдуютъ одно за другимъ. Если взять въ соображеніе едва разборчивыя каракули, какими писали до тѣхъ поръ, то реформа, произведенная этими мастерами, покажется немаловажною. Благодаря имъ, письмо сдѣлалось мало-по-малу удобочитаемымъ, что̀, для торговыхъ и государственныхъ людей, составляло капитальный прогрессъ, облегчало сношенія, содѣйствовало народной славѣ. Надо также замѣтить, что прописи, употреблявшіяся при обученіи юношества, помогали его развитію, такъ какъ содержали въ себѣ нравственныя наставленія, выраженныя въ стихотворной формѣ,—поученія, подобныя тѣмъ четверостишіямъ, которые около той же поры пользовались всеобщимъ кредитомъ во Франціи. Независимо отъ этого, обращается особенное вниманіе на изученіе Библіи и всего того, что можетъ насадить въ молодомъ поколѣніи твердые принципы; но, съ другой стороны, стараются также развить въ немъ тѣлесную силу и гибкость. Въ рядѣ гравюръ, представляющихъ различныя части Лейденскаго университета, мы видимъ не только ботаническій садъ и библіотеку (съ книгами, распредѣленными по категоріямъ и благоразумно прикрѣпленными цѣпями къ пюпитрамъ, на которыхъ удобно ихъ читать), но и обширную крытую залу, гдѣ студенты, сообразно программѣ, основанной на древнемъ изреченіи: Mens sana in corpore sano, занимаются различными физическими упражненіями: фехтованіемъ, верховой ѣздой, гимнастикой, военными ружейными пріемами.

Одновременно съ изученіемъ голландскаго языка, начавшаго входить въ почетъ, распространяется съ давнихъ поръ изученіе другихъ живыхъ языковъ. Гвиччардини удивлялся при видѣ людей, «никогда не выѣзжавшихъ изъ своего отечества и, не смотря на то, говорящихъ на многихъ иностранныхъ языкахъ—французскомъ, нѣмецкомъ, италіанскомъ и другихъ». Что касается до желавшихъ имѣть близкое знакомство съ образцовыми произведеніями греческихъ и латинскихъ писателей, то каждый имѣлъ возможность пользоваться ими въ превосходныхъ изданіяхъ, тщательно пересмотрѣнныхъ, снабженныхъ учеными комментаріями, напечатанныхъ отчетливымъ и изящнымъ шрифтомъ, въ удобномъ форматѣ,—такъ, что ихъ высоко цѣнятъ даже въ наши дни. Нигдѣ дѣла типографщиковъ и издателей не шли болѣе блестящимъ образомъ, чѣмъ въ Голландіи, потому что нигдѣ не читали такъ много, какъ въ ней. Лейденъ представлялъ собою какъ-бы огромную типографію, за которою династія Эльзевировъ обезпечила всемірную славу.

Указанная любовь къ классической древности была очень сильна у образованныхъ людей и составляла въ ихъ средѣ признакъ, такъ сказать, интеллектуальнаго аристократизма. Вслѣдствіе этого, мы видимъ, что обычай писать полатыни держится въ Голландіи очень долго. Тамъ продолжаютъ сочинять латинскіе стихи, чѣмъ занимался, напр., Янъ Секундъ, и самые серіозные люди упражняются въ этомъ. Въ латинской перепискѣ своей, они заботятся соблюдать цицероновскую красоту слога и пытаются, съ нѣсколько мелочною изобрѣтательностью, выражать на мертвомъ языкѣ идеи и матеріальную обстановку современной жизни. Для этого имъ приходится порою прибѣгать къ такимъ хитросплетеніямъ рѣчи, которыя напоминаютъ жаргонъ французскихъ precieuses прошедшаго столѣтія. Но сколь ни нравились подобныя упражненія, они не соотвѣтствовали серіозному характеру націи. Между обѣими цивилизаціями, древней и новѣйшей, лежитъ огромное разстояніе; различіе той отъ другой слишкомъ рѣзко, точекъ соприкосновенія между ними слишкомъ мало, чтобы было возможно полное возвращеніе къ античности которое, кромѣ того, претитъ и самому народному духу. Даже у самыхъ ученѣйшихъ людей, къ дѣланнымъ красотамъ слога примѣшиваются многія черты сомнительнаго вкуса, и, въ этомъ щегольствѣ эрудиціей, въ этихъ нѣсколько вымученныхъ припоминаніяхъ древности, нерѣдко сказываются аффектація и педантство.

Мало-по-малу, литература начинаетъ слѣдовать общему стремленію. Движимая мощною жизненностью, одушевляющею голландцевъ, она выходитъ изъ области отвлеченностей и условности и дѣлается союзницей страстей, волнующихъ націю. Вмѣстѣ съ нею, она занимается вопросами религіи и политики, интересуется ея новою жизнью, великимъ дѣломъ освобожденія, для котораго поднялся весь народъ. Возставшіе ухватились за прозвище «нищихъ», презрительно данное имъ притѣснителями, и гордились этою кличкой. Она стала для нихъ девизомъ, какъ нищенскія сума и чашка стали гербомъ. У этихъ голышей явились свои поэты, и при звукахъ ихъ грозныхъ пѣсней, полныхъ ожесточенія и призыва къ мести, былъ прогнанъ гордый угнетатель. Вскорѣ и театръ явился на помощь патріотизму и сдѣлался выразителемъ національныхъ стремленій. Возникнувъ подъ покровительствомъ старыхъ риторическихъ камеръ, онъ прежде довольствовался устройствомъ спектаклей по случаю пріѣзда владѣтельныхъ особъ и принцевъ—спектаклей, въ которыхъ, при сильной помощи аллегорій, прославлялись доблести и совершенства высокихъ гостей, удостоивавшихъ своимъ посѣщеніемъ тотъ или другой городъ. Но потомъ театръ выступаетъ на болѣе живое поприще. Костеръ вводитъ въ свои академическія сочиненія черты, взятыя изъ обыденной жизни, и намеки на современныя происшествія. Такъ, въ своей «Поликсенѣ», представленной впервые въ 1630 г., онъ задается цѣлью клеймить религіозный фа-

натизмъ. Онъ не затрудняется, однако, дѣлать зрителей своей пьесы свидѣтелями самыхъ отвратительныхъ эпизодовъ: на самой сценѣ, Гекуба выкалываетъ глаза ѳракійскому царю Полимнестору, послѣ чего народъ побиваетъ ее каменьями. Въ «Изабеллѣ», другой трагедіи Костера, героиня пьесы, убѣдивъ Родомонта въ своей неуязвимости, получаетъ отъ него столь сильный ударъ, что отрубленная голова ея летитъ на землю, невольный же убійца оплакиваетъ свой поступокъ въ выраженіяхъ, наивныхъ до смѣшнаго. Подобныя грубости, подобный недостатокъ вкуса, идутъ, однако, у Костера рука объ руку съ очевиднымъ успѣхомъ слога и, порою, съ проблесками вдохновенія. Современникъ и другъ этого писателя, Бредеро, идетъ еще далѣе по тому же пути: онъ пробуетъ перенести на театральную сцену повседневную жизнь и, находя для себя натурщиковъ на улицахъ и площадяхъ Амстердама, не упускаетъ ничего изъ грубости и непристойности ихъ говора; но онъ умираетъ преждевременно, не успѣвъ вполнѣ выказать свое дарованіе.

Напротивъ того, Питеръ Корнелисъ Гофтъ, аристократъ по происхожденію и воспитанію, много способствуетъ очищенію и смягченію языка, оставаясь самымъ вѣрнымъ представителемъ классическаго направленія въ Голландіи. Изъ путешествія своего въ Италію онъ вывезъ любовь къ приторнымъ пасторалямъ, бывшимъ тогда въ ходу, и первыя его произведенія были, собственно говоря, поддѣлками подъ «Аминту» Тассо и «Вѣрнаго пастуха» Гварини. Впрочемъ, такія пастушескія пьесы были, около этого времени, въ модѣ и во Франціи, что доказывается успѣхомъ Юрфè и г-жи Дегулièръ. Какъ въ Голландіи, такъ и во Франціи, онѣ проникли изъ литературы въ живопись. Случалось нерѣдко, что добрые горожане и почтенныя хозяйки Амстердама, подобно сановникамъ и дамамъ двора Людовика XIV-го, позировали предъ модными живописцами въ смѣшномъ нарядѣ пастуховъ и пастушекъ. Въ первыхъ пьесахъ Гофта, языкъ еще неловокъ, вялъ, нерельефенъ; въ слѣдующихъ за ними трагедіяхъ этого писателя, онъ дѣлается болѣе граціознымъ и натуральнымъ, но вообще ихъ авторъ не выказываетъ большой изобрѣтательности: пошлое является въ нихъ рядомъ съ патетическимъ, и вставныя длинныя тирады нарушаютъ живость дѣйствія. Такъ, въ «Герардѣ ванъ-Вельзенѣ», поставленномъ на сцену въ 1613 г., Гофтъ влагаетъ въ уста привидѣнію, являющемуся во снѣ, монологъ длиною въ 266 стиховъ, содержаніе которыхъ состоитъ единственно въ предсказаніи грядущей славы Амстердама. Не смотря на указанные недостатки, этотъ писатель, вслѣдствіе своего высокаго общественнаго положенія, таланта и благородства характера, оказалъ на голландскую литературу значительное вліяніе. Проникнутый духомъ терпимости, онъ имѣлъ друзей во всѣхъ партіяхъ и, будучи назначенъ, въ 1609 г., судьею Мюндена, близъ Амстердама, собиралъ въ отведенный подъ его резиденцію замокъ кругъ избранныхъ людей,

оставившій память о себѣ въ исторіи голландской словесности (Muider-Kring).

Гораздо выше Гофта стоитъ Вондель, по оригинальности и силѣ своихъ концепцій; но сколь высоко ни цѣнили его современники, а ему, такъ же, какъ Рембрандту и Спинозѣ, суждено было не знать покоя и счастія, перенести множество испытаній и умереть въ бѣдности. Въ своихъ произведеніяхъ, онъ старался возродить греческую трагедію, красоты которой понималъ лучше, чѣмъ кто-либо въ его отечествѣ. Между тѣмъ онъ былъ неподготовленъ къ этой задачѣ образованіемъ, такъ какъ воспитывался въ отцовской лавкѣ, пріобрѣлъ знаніе самоучкою и въ двадцатишестилѣтнемъ возрастѣ не имѣлъ еще ровно никакого знакомства съ классическою литературой. Въ драматическихъ сочиненіяхъ своихъ, Вондель является не только замѣчательнымъ писателемъ, но и превосходнымъ человѣкомъ. Сюжеты для нихъ онъ беретъ изъ Библіи и голландской исторіи, ярко выражая въ нихъ свои политическія и религіозныя убѣжденія. Не боясь создавать себѣ враговъ, онъ ставитъ себѣ цѣлью служить вполнѣ независимо тому, что считаетъ истиннымъ и справедливымъ. Поэтому неудивительно, что его преслѣдуютъ фанатики всѣхъ партій. Въ своемъ «Паламедесѣ» и въ «Убійствѣ невиннаго», игранномъ впервые въ концѣ 1625 г., онъ бичуетъ отважнымъ негодованіемъ преслѣдованія и насильства, порождаемыя религіозною нетерпимостью. Подъ греческими именами дѣйствующихъ лицъ, являются у него на сцену современники: принцъ Морицъ, его министры и убійцы Барневельдта; намеки на нихъ были столь многочисленны и прозрачны *), что Вондель, призванный на отвѣтъ за нихъ въ Гагу, принужденъ былъ скрываться переодѣтымъ у родныхъ и знакомыхъ, и только благодаря заступничеству амстердамскаго магистрата, наказаніе его ограничилось 300 флоринами штрафа.

Отличаясь плодовитостью, этотъ писатель съ необычайною проницательностью умѣетъ выбирать сюжеты, свойственные поэзіи: онъ пишетъ своего «Ипполита» сорока-девятью годами раньше, чѣмъ Расинъ сочиняетъ свою «Федру»; въ 1654 г. является «Луциферъ», замѣчательнѣйшая изъ религіозныхъ драмъ Вонделя, изъ которой, сорокъ лѣтъ спустя, Мильтонъ заимствуетъ многое для своего «Утраченнаго Рая»; наконецъ, его «Марія Стюартъ» (1641 г.) представляетъ немало схожихъ чертъ съ трагедіей того же названія, созданной Шиллеромъ. Выставивъ героиню этой пьесы невинною жертвой религіозныхъ убѣжденій, онъ высказалъ слишкомъ ярко свое сочувствіе римско-католической церкви, за что подвергся, по настоянію англійскаго правительства, снова суду и приговоренъ былъ опять къ уплатѣ денежнаго штрафа. Тѣмъ неменѣе, когда предстояло открытіе новаго театра въ Амстердамѣ, для перваго представленія на его сценѣ было выбрано

*) См. объ этомъ любопытную статью Я.-Г.-В. Унгера, въ Oud-Holland, 1888 г., стр. 51.

одно изъ сочиненій Вонделя, какъ самаго популярнаго драматурга. До тѣхъ поръ представленія давались въ плохомъ деревянномъ, неудобномъ для нихъ зданіи; но въ 1634 г., послѣ того, какъ риторическая камера «Шиповникъ» слилась съ Нидерландскою Академіей, основанной въ 1617 г. Костеромъ, а поэтъ Круль основалъ, подъ названіемъ «Музыкальной Камеры», нѣчто въ родѣ оперы,—совѣтникъ ванъ-Кампенъ настоялъ на томъ, что рѣшено было построить новый, болѣе обширный и приличный театръ (Schouwburg) на томъ мѣстѣ, гдѣ стоялъ старый. По довершеніи постройки въ концѣ 1637 г., первою пьесою на его сценѣ шелъ «Гейсбрехтъ ванъ-Амстель» Вонделя (3 января 1638 г.) Сюжетъ пьесы, хотя и представлялъ нѣсколько странное заимствованіе изъ «Энеиды», однако былъ націоналенъ, и авторъ, подобно тому, какъ Гофтъ въ своемъ «Герардѣ ванъ-Вельзенѣ», пророчествовалъ въ ней о будущемъ величіи Амстердама. Но лирическаго настроенія, красокъ, горячаго патріотизма, сильныхъ и глубокихъ религіозныхъ убѣжденій, здѣсь гораздо больше, чѣмъ у Гофта. Духъ независимости неистощимо выливается въ сатирахъ Вонделя, исполненныхъ движенія и ѣдкихъ, справедливыхъ насмѣшекъ. За свободомысліе свое ему пришлось жестоко поплатиться въ старости. Никогда не было у него мецената, и, съ годами, нужда тѣснила его все болѣе и болѣе. Едва существуя ничтожною пожизненною пенсіей, сдѣлавшись мрачнымъ, удрученнымъ недугами старикомъ, оплакивая потерю любимой жены и еще болѣе огорчаясь поведеніемъ недостойнаго сына, лучшій изъ поэтовъ Голландіи дожилъ, однако, до возраста 91 года и умеръ 5 февраля 1679 г.

Судьба одного изъ современниковъ Вонделя была совсѣмъ иная, чѣмъ выпавшая на долю ему, хотя этотъ писатель значительно ниже его по достоинству. Вникая ближайшимъ образомъ въ повседневную жизнь и воспроизводя ее съ мелочнымъ реализмомъ, Якобъ Катсъ отличался качествами и недостатками, нравившимися толпѣ, и около 1630 г. достигъ апогея своей славы. Въ каждомъ семействѣ можно было, рядомъ съ Библіей, видѣть сочиненія «отца-Катса». За поэмой: «Супружество» (Formulier van den houvelijcken Staet), изданной имъ въ 1619 г., слѣдовало, въ 1632 г., «Зерцало древнихъ и новыхъ временъ» (Spiegel van der ouden en niewen Tijd), въ которомъ онъ старается доказать, что собраніе народныхъ пословицъ составляетъ для человѣка истинный кодексъ практической философіи. О самыхъ простыхъ предметахъ говорится здѣсь съ мельчайшими деталями, доходящими порою до тривіальности; наставленія о томъ, какъ надо быть благоразумнымъ, соблюдать порядокъ, держаться экономіи, зиждутся на морали порою очень невысокой пробы. Въ своемъ «Брачномъ Кольцѣ» (Trouwring), относящемся къ 1631 г., Катсъ разсказываетъ съ циническою беззастѣнчивостью анекдоты изъ супружеской жизни, не совсѣмъ удобные для печати. Любопытно, что этому человѣку, уже несшему одну изъ важнѣйшихъ

должностей государствѣ, нравилось сочинять сцены, достойныя кисти Яна Стэна. Почти шутливый тонъ онъ сохранилъ въ своихъ сочиненіяхъ до глубокой старости, такъ что, читая его послѣднее произведеніе: «Жизнь восьмидесятилѣтняго старика» (Tweeentachtigjarieng Leven), съ трудомъ вѣришь, чтобы авторъ занималъ постъ великаго пенсіонера и, въ трудныя времена своего отечества, принималъ участіе въ рѣшеніи вопросовъ первостепенной для него важности. Дѣло въ томъ, что онъ писалъ преимущественно для народа, и вполнѣ понять его нельзя, не будучи голландцемъ. Популярность произведеній Катса, которой, безъ сомнѣнія, значительно содѣйствовали иллюстраціи Адріана ванъ-деръ-Венне, была такова, что издатель его стихотвореній, въ одинъ 1655-ый годъ, продалъ ихъ въ Амстердамѣ до 55,000 экземпляровъ. Однако, за послѣднее время, въ самой Голландіи началась реакція противъ писателя, сильно страдающаго недостаткомъ возвышенности, и не безъ причины низводятъ его теперь съ того мѣста, которое долго присвоивалось ему въ тріумвиратѣ голландскихъ литераторовъ, рядомъ съ Гофтомъ и Вонделемъ.

И такъ, мы видимъ, что любимыми національными писателями были люди, работавшіе исключительно для народа, тѣсно связанные съ нимъ единствомъ идей и убѣжденій, близко знавшіе его обыденную жизнь. Они не составляли особой касты, посвятившей себя всецѣло литературному труду; большинство ихъ занималось въ то же время промышленностью, или несло общественныя должности: Гейгенсъ былъ государственный человѣкъ и секретарь принцевъ Оранжскихъ, Вондель—чулочникъ на Вармусстратѣ, Круль — кузнецъ, а Катсъ, прежде чѣмъ дошелъ до тѣхъ важныхъ должностей, которыя несъ впослѣдствіи, занимался адвокатурой и преподавалъ юриспруденцію. Ассимилирующая сила націи была такова, что попадавшіе въ ея среду иностранцы почти тотчасъ же усвоивали себѣ ея идеи, вкусы и образъ жизни. Даже невысокое достоинство голландской литературы обусловливается тѣмъ, что она чрезчуръ проникнута національнымъ характеромъ, можетъ быть понятной и нравиться только голландцу. Въ ней — свои странности, свой мѣстный отпечатокъ, помѣшавшій ей распространиться за предѣлы, въ которыхъ говорятъ поголландски. Но, въ историческомъ отношеніи, она крайне любопытна, такъ какъ даетъ понятіе о разсматриваемой нами эпохѣ, и только при ея помощи возможно вполнѣ узнать, какова была Голландія въ самый блестящій моментъ своего прошлаго.

IV.

Популярность, какою вышеупомянутые писатели пользовались у своихъ соотечественниковъ, свидѣтельствуетъ о степени культурнаго развитія, достигнутой ихъ отечествомъ въ разсматриваемую пору. Ихъ успѣху много способствовали универси-

теты, основанные въ странѣ. Послѣ Лейнденскаго университета, учрежденнаго въ 1575 г., явились Франекерскій, въ 1585 г., Гронингенскій, въ 1614 г., и, нѣсколько позже, Утрехтскій, въ 1636 г., и Гардевейкскій, въ 1648 г. «Знаменитая Школа», открытая въ 1630 г. въ Девентерѣ, послужила образцомъ для подобнаго заведенія, основаннаго въ Амстердамѣ въ 1632 году. Это былъ какъ-бы рядъ очаговъ просвѣщенія, запылавшихъ по всей странѣ и разливавшихъ свѣтъ и теплоту во всѣ ея концы. Благодаря университетамъ, нравы мало-по-малу смягчились, и воспитаніе, получаемое дѣтьми въ нѣкоторыхъ семействахъ, сдѣлалось образцовымъ. Въ семействѣ Гейгенсовъ, благородство, изящество и образованность были качествами какъ-бы наслѣдственными. Константинъ Гейгенсъ, государственный человѣкъ и замѣчательный сатирическій поэтъ, былъ такимъ поклонникомъ Корнейля, что этотъ послѣдній посвятилъ ему своего «Дона-Санчо Аррагонскаго». Самъ Гейгенсъ, издавъ въ 1644 г., у Эльзевировъ, своего «Лжеца», помѣстилъ въ началѣ книги латинскіе и французскіе стихи собственнаго сочиненія. Будучи даровитымъ музыкантомъ, онъ интересовался искуствомъ и много лѣтъ служилъ посредникомъ между художниками и особами Оранжскаго дома. Не смотря на многочисленность занятій, онъ хотѣлъ самъ управлять воспитаніемъ своихъ сыновей. Эти юноши, одаренные блестящими способностями, еще въ очень раннемъ возрастѣ знали греческій и латинскій языки и выказали большую наклонность къ математикѣ. Извѣстно, что младшій изъ нихъ, Христіанъ, сдѣлался потомъ однимъ изъ первыхъ геометровъ и славнѣйшимъ изъ астрономовъ своего времени; кромѣ того, онъ занимался не безъ успѣха живописью, что̀ видно, между прочимъ, изъ его письма (отъ 29 іюня 1645 г.), въ которомъ онъ увѣдомляетъ своего брата, Лодовейка, что онъ до такой степени вѣрно скопировалъ «Голову старика» съ Рембрандта, что трудно отличить копію отъ подлинника *). Что касается до старшаго изъ сыновей Константина Гейгенса и его тески, то онъ также служилъ, послѣ отца, секретаремъ принцовъ Оранжскихъ и, во время путешествій своихъ, дѣлалъ рисунки перомъ, отличавшіеся умомъ и свободою исполненія. Сверхъ того, оба брата, Христіанъ и Константинъ, были свѣдущи въ различныхъ производствахъ, хорошіе музыканты, танцоры, наѣздники и вообще люди, ловкіе во всяческихъ физическихъ упражненіяхъ. Находясь съ молодости въ соприкосновеніи съ выдающимися лицами своего отечества, они путешествовали въ чужихъ краяхъ и пріобрѣли все то, что хорошее воспитаніе можетъ прибавить къ природнымъ качествамъ. Отличаясь скромностью, обходительностью и преданностью своимъ принцамъ, они служили послѣднимъ разумно, усердно и чрезъ то способствовали благосостоянію и величію своей родины.

---

*) См. Oeuvres complètes de Christian Huijgens. La Haye 1888.

Кромѣ семейства, о которомъ мы сейчасъ говорили, можно было бы указать на множество другихъ, достойныхъ уваженія за свой артистическій вкусъ, любовь къ наукѣ и постоянное стремленіе приносить пользу согражданамъ. Понятно, какое обаяніе долженъ былъ имѣть такой кругъ отборныхъ людей, по большей части соединенныхъ узами тѣсной дружбы и руководимыхъ въ своихъ поступкахъ благороднѣйшими стремленіями. Среди нихъ почетное мѣсто занимали женщины, игравшія большую роль еще въ героическій періодъ и выказавшія себя, во время войны за независимость, достойными подругами защитниковъ Алькмара, Лейдена, или Гарлема. Имя Кенау Гасселаръ сдѣлалось съ той поры безсмертнымъ, и публика горячо аплодировала, слушая, въ трагедіи Вонделя: «Гейсбрехтъ ванъ-Амстель», выраженіе геройскихъ чувствъ, которыя этотъ писатель влагаетъ въ уста неустрашимой Баделохъ,—чувствъ, одушевлявшихъ всѣхъ голландокъ. Народныя пѣсни, одна передъ другой, восхваляютъ молодыхъ дѣвушекъ, рвущихся сражаться съ непріятелемъ или служить на корабляхъ въ качествѣ матросовъ. Проявивъ, такимъ образомъ, свой патріотизмъ въ борьбѣ за свободу отечества, женщины содѣйствовали потомъ успѣхамъ просвѣщенія въ его обществѣ. Съ этой стороны особенно извѣстны дочери Румера Висхера, о жизни и общественномъ вліяніи которыхъ появилось въ послѣднее время немало сочиненій. Онѣ получили основательное, многостороннее образованіе. Ихъ отецъ, негоціантъ-католикъ родомъ изъ Антверпена, переселившійся въ Амстердамъ, былъ, подобно своему земляку и другу Гендрику Спигелю, человѣкъ ученый, любитель словесности, поэтъ въ часы досуга, способствовавшій своими литературными трудами очищенію и развитію голландскаго языка. Домъ его былъ сборнымъ мѣстомъ для передовыхъ людей того времени, куда привѣтливость и гостепріимство хозяина привлекали какъ протестантовъ, такъ и католиковъ, увѣренныхъ въ томъ, что ихъ ожидаетъ тамъ одинаково-радушный пріемъ. Изъ трехъ дочерей Румера Висхера выдавались преимущественно двѣ: Анна и Марія *). Обѣ онѣ были любознательны относительно всего, что составляетъ пищу для ума, умѣли превосходно шить и вышивать, отлично упражнялись въ каллиграфіи и музыкѣ, лѣпили довольно искусно и, въ то же время, славились красотою, граціей и любезностью. Гости отцовскаго дома были ихъ поклонниками, и, изъ числа этихъ гостей, Гейнсъ, Корнгертъ, Гофтъ, Катсъ, Гейгенсъ, Костеръ, Реаль и ванъ-Барле вели съ ними переписку, въ которой расточали миѳологическія и аллегорическія уподобленія, лестныя для своихъ корреспондентокъ. Вондель прозвалъ Анну «голландскою Сафо», другіе поэты величали

*) Марія родилась въ тотъ годъ, когда случилось страшное наводненіе на островѣ Текселѣ, причинившее громадный убытокъ ея отцу. Это обстоятельство послужило поводомъ къ тому, что дѣвушка получила странное прозвище: *Tesselschade* (Тексельское Несчастье).

ее «Амстердамскою нимфой». Она очень недурно владѣла кистью, какъ то видно, между прочимъ, изъ письма ея къ Рубенсу, въ 1621 г., гдѣ говорится о копіи, исполняемой ею съ картины великаго мастера: «Взятіе Богоматери на небо». За годъ до этого письма, Рубенсъ посвятилъ ей, какъ «рѣдкому образцу цѣломудрія», гравюру Ворстермана съ картины своей: «Сусанна и старцы» *).

Анна-Марія ванъ-Схурманъ, будучи, подобно дочерямъ Румера Висхера, католичкой, получила, какъ и онѣ, великолѣпное воспитаніе и достигла громкой извѣстности. Происходила она изъ благородной антверпенской фамиліи, занесенной въ Голландію, была очень свѣдуща въ дѣлѣ искуства, немного умѣла работать кистью и гравировать и прекрасно вышивала. До сихъ поръ, въ ратушѣ Франекера хранятся ея вышивки, замѣчательныя по тонкости и чистотѣ работы. Но особенно она отличалась своею образованностью и серіознымъ направленіемъ ума. Любила она заниматься преимущественно богословіемъ. «Предметъ любви моей—на крестѣ», говорила она, вмѣстѣ со св. Игнатіемъ, и рѣшила остаться незамужнею, хотя претендентовъ на ея руку являлось много. Проѣздомъ чрезъ Утрехтъ, въ 1640 г., Декартъ засталъ ее за чтеніемъ Библіи, что побудило его, въ письмѣ къ Мерсенну, выразить нѣкоторое недовольство ея педантизмомъ. «Этотъ Воеціусъ—говоритъ онъ—испортилъ также дѣвицу Схурманъ; вмѣсто того, чтобы предаваться поэзіи, живописи и другимъ подобнымъ пріятнымъ занятіямъ, она, съ тѣхъ поръ, какъ этотъ человѣкъ завладѣлъ ею, вотъ уже пять или шесть лѣтъ не посвящаетъ себя ничему другому, кромѣ богословскихъ преній, а это удаляетъ ее отъ общенія и разговоровъ съ порядочными людьми» (Лейденъ, 11 ноября 1640 г.). Съ теченіемъ времени, это увлеченіе, это расположеніе къ серіозности, возростали все болѣе и болѣе, а, вмѣстѣ съ тѣмъ, увеличивалось и самомнѣніе Схурманъ. Французскій путешественникъ де-Монконй, посѣтивъ въ 1663 г. Голландію, хотѣлъ познакомиться со Схурманъ, о которой слышалъ много интереснаго; но служанка ея сказала ему, что госпожа не можетъ его принять, потому что «теперь у нея собраніе проповѣдниковъ»; хозяинъ же, у котораго остановился Монконй, замѣтилъ ему по этому поводу, что Схурманъ не удостоиваетъ своего лицезрѣнія никого, кромѣ людей, подобныхъ Сомэзу.

Приведенные нами примѣры, какъ легко догадаться, не составляли исключенія. Если не считать этихъ видныхъ свѣтскихъ особъ, большинство голландокъ вело уединенную и тихую жизнь. На многочисленныхъ, дошедшихъ до насъ, портретахъ голландскихъ женщинъ, мы видимъ вообще умныя физіономіи, со свѣжимъ цвѣтомъ кожи, съ открытымъ взглядомъ, съ выра-

*) Посвященіе, написанное полатыни, весьма напыщеннымъ слогомъ, превозноситъ «сію очаровательную юную дѣву, главное свѣтило Батавіи, выказавшую великій талантъ во многихъ художествахъ и воздѣлывающую поэзію съ совершенствомъ, безпримѣрнымъ въ ея время».

женіемъ серіозности и скромности. Нѣкоторыя изъ нихъ привлекательны по своей граціозности и благородству, но обыкновенно сила и здоровье преобладаютъ въ нихъ надъ красотою. Къ тому же, это впечатлѣніе усиливается простотою ихъ костюма. Видя ихъ затянутыми въ темныя платья, съ гладко-причесанными волосами, скрывающимися подъ бѣлыми чепцами, съ туго-накрахмаленными или правильно-трубчатыми воротниками вокругъ шеи, съ простыми манжетами на рукахъ, догадываешься о систематичности и однообразности ихъ существованія. Это—добрыя хозяйки, умѣющія хорошо вести свой домъ и воспитывать дѣтей, разсудительныя, не увлекающіяся фантазіями, не столько остроумныя, сколько разумныя, довольныя своею судьбою и способныя къ самопожертвованію. Съ годами, постоянно отличающая ихъ положительность кладетъ свою печать на эти спокойныя и ясныя лица, блеститъ въ ихъ очахъ, сообщаетъ ихъ чертамъ и всему ихъ существу особый, индивидуальный характеръ. Какъ много среди нихъ прелестныхъ старушекъ, въ которыхъ житейская опытность развила проницательность, но не убила доброты,—старушекъ, одною наружностью внушающихъ почтеніе къ себѣ! Впослѣдствіи, съ развитіемъ роскоши, нравы значительно измѣнились; но еще долго, во многихъ семействахъ даже высшаго круга, сохранялись отчасти эта старинная простота, эта вѣрность обязанностямъ, эта привычка близко наблюдать за домашнимъ хозяйствомъ и входить во всѣ его мелочи, безъ страха уронить чрезъ то свое достоинство. Въ одномъ изъ писемъ своихъ къ Вильгельму III, Константинъ Гейгенсъ, извѣщая его о визитѣ, сдѣланномъ имъ отъ его имени къ вдовѣ адмирала Рейтера, говоритъ между прочимъ: «Въ городѣ я узналъ, что добрая женщина недавно упала, развѣшивая бѣлье. Ваше Высочество можете судить по этому о томъ, какая это образцовая хозяйка; съ самой смерти своего мужа она не перестаетъ сама ходить на рынокъ съ корзиною на рукѣ» *).

Эта простота нравовъ, этотъ правильный и умышленно-замкнутый образъ жизни, въ значительной степени способствовали возникновенію крѣпкой и здоровой расы. Большинство замѣчательныхъ людей разсматриваемаго времени отличалось удивительною дѣятельностью до глубокой старости. Примѣровъ тому можно привести сколько угодно: шестидесятилѣтній Морицъ Нассаускій, перенеся труды продолжительной и непрерывной борьбы за свободу Нидерландовъ, продолжалъ еще стоять во главѣ войска; де-Рейтеръ провелъ въ дѣйствительной флотской службѣ пятьдесятъ-восемь лѣтъ, въ продолженіе которыхъ участвовалъ въ пятидесяти морскихъ сраженіяхъ и въ десяти изъ нихъ былъ главнымъ командиромъ; Катсъ, какъ мы видѣли, восьмидесяти-двухъ лѣтъ отъ роду сочинялъ еще стихи, а Гальсъ, будучи уже восьмидесятилѣтнимъ старцемъ, еще работалъ кистью; профес-

*) Письмо отъ 21 марта 1677 г.; см. Oud-Holland, 1883 г., стр. 74.

сору Фр. Рейсху (Ruijsch) было уже около девятидесяти лѣтъ, когда онъ продолжалъ еще читать послѣдовательный курсъ медицины, подобно своему товарищу, доктору Тульпу, которому стукнуло также восемьдесять-два года, а дочь Рейсха, извѣстная художница Рахиль, усердно писала цвѣты, будучи уже семидесяти лѣтъ отъ роду и произведя на свѣтъ десятокъ дѣтей.

Нужно ли говорить, что такая крѣпость темперамента, такое преизобиліе здоровья, порою не обходились безъ проявленія нѣкоторой грубости? Даже въ хорошемъ обществѣ можно было замѣтить тамъ и сямъ уклоненія отъ свойственнаго ему тона и благопристойности. Даже у лучшихъ писателей языкъ впадаетъ порою въ чрезмѣрную свободу и, рядомъ съ претензіей на тончайшее изящество, представляетъ беззастѣнчивые, шокирующіе вкусъ, намеки. Невольно удивляешься при видѣ того, что Бредеро посвящаетъ Маріи Тессельсхаде комедію, чтеніе которой можетъ привести въ смущеніе каждую порядочную женщину; точно также, кажется непонятнымъ, какимъ образомъ человѣкъ, столь степенный, какъ Катсъ, рѣшается говорить о супружеской жизни съ такимъ цинизмомъ, а аристократъ, подобный Гофту, не конфузится описывать прелести своей первой жены съ такою откровенностью и подробностью, какъ будто-бы дѣло шло о Тиціановской «Данаѣ» *). Не должно, однако, забывать, что эта невоздержанность литературы была въ то время порокомъ, свойственнымъ не одной Голландіи. И во Франціи также, хотя общество въ ней сдѣлалось образованнымъ гораздо раньше, не было недостатка въ подобныхъ вольностяхъ, какъ о томъ можно судить по повѣстямъ и сказкамъ, которыя приходилось слушать придворнымъ дамамъ французскихъ королей, или по книгамъ, находившимъ себѣ мѣсто въ ихъ библіотекахъ.

Наблюдая эти аномаліи или остатки прежней грубости въ средѣ людей образованныхъ и привилегированныхъ, легко догадаться, что они встрѣчались еще чаще и выражались еще рѣзче въ народной массѣ. Голландцы—вообще народъ спокойный, медленный въ движеніяхъ и даже въ самомъ разгарѣ работы кажущійся не торопящимся; но, въ извѣстные моменты, онъ, такъ сказать, выходитъ изъ себя и предается разнузданному веселью и разгулу. Когда въ длинные зимніе дни, въ которые приходится сидѣть дома, случайно выглянетъ изъ облаковъ и тумана послѣполуденное солнце, горожане и крестьяне съ какимъ-то опьяненіемъ покидаютъ свои жилища и разсыпаются толпами по льду рѣкъ и городскихъ каналовъ; туда и сюда, во всѣ стороны, снуютъ конькобѣжцы, сани и салазки, и движеніе этой массы людей представляетъ зрѣлище, полное оживленія и веселья. Зрѣлище это, возбуждавшее талантъ многихъ голландскихъ живописцевъ, каковы, напр., ванъ-деръ-Нэръ, Аверкампъ, Андріанъ ванъ-де-Вельде и другіе, и изображавшееся на ихъ

*) Busken-Huet, Het Land van Rembrandt, т. III, стр. 204.

картинахъ, приводило иностранцевъ въ удивленіе. Нѣкій миланецъ, посѣтившій нидерландскія провинціи, былъ пораженъ имъ еще въ 1514 г. «Что можетъ быть необычайнѣе — говоритъ онъ *)—страны батавовъ, скованной зимнимъ холодомъ, и этихъ полчищъ мужчинъ, женщинъ и дѣтей, быстро мчащихся въ желѣзной обуви?» Кому не случалось присутствовать на городскихъ и деревенскихъ кермессахъ, тому не вообразить неистоваго веселья, до какого доходятъ на нихъ эти флегматики,—ихъ жестикуляціи, дикихъ криковъ, громкихъ пѣсенъ и бѣшеной пляски, въ которыхъ постороннему зрителю приходится поневолѣ участвовать, коль-скоро мимо него проходитъ эта разнузданная толпа. Столь же безпорядочны были и другія народныя увеселенія. Одинако осуждаемыя какъ католиками, такъ и кальвинистами, ригоризму которыхъ претили развлеченія, считавшіяся грѣшными или предосудительными,—театральныя представленія не могли въ эту пору завестись въ Голландіи правильнымъ образомъ, и Амстердамъ былъ единственнымъ городомъ. имѣвшимъ постоянный театръ, гдѣ представленія давались дважды въ недѣлю; но это былъ родъ развлеченія, не пользовавшійся большимъ почтомъ, предоставленный людямъ менѣе чѣмъ средняго сословія, и одного содержанія разыгрываемыхъ пьесъ было достаточно, чтобы хорошее общество не ходило въ театръ. Партеръ его представлялъ самую странную смѣсь дѣтей, юношей, мужчинъ и женщинъ, державшихъ себя безъ малѣйшихъ стѣсненій. Тутъ назначали другъ другу свиданія, пили, курили, кричали, кто во что гораздъ, и бросали другъ въ друга чѣмъ попало.

Грубость нравовъ была явленіемъ вполнѣ естественнымъ на другой день послѣ войны, глубоко потрясшей страну. Не на поляхъ битвы, не на морѣ, могло научиться сдержанности и обходительности поколѣніе, участвовавшее въ этой войнѣ. Поэтому, рядомъ съ притворною или дѣйствительною строгостью пуританъ, свободно проявлялось безпутство старыхъ солдатъ и гулякъ; пьяницы, игроки и развратники были не въ рѣдкость въ ту пору, какъ объ этомъ можно заключить, по крайней мѣрѣ, по массѣ картинъ, въ которыхъ они выводятся на сцену. Впрочемъ, многіе изъ живописцевъ, изображавшихъ людей подобнаго сорта, вели и сами довольно безпорядочную жизнь, и если нѣкоторые изъ нихъ, благодаря ей, погубили свой талантъ, то другіе, продолжая воспроизводить сцены кутежа и разгула, къ удивленію, не опустились и остались настоящими художниками. Не наобумъ, а съ живой дѣйствительности, списывали они развлеченія и забавы своихъ современниковъ, отъ крестьянскихъ пировъ и попоекъ въ жалкихъ лачугахъ, до кутежей аристократической молодежи. Франсъ Гальсъ, мастерскимъ взмахомъ кисти, переноситъ на полотно эпическую чету Рампа и его

*) Batavia illustrata, 1609, стр. 122.

возлюбленной, тогда какъ Янъ Стэнъ дѣлаетъ насъ свидѣтелями порою далеко-нецензурныхъ сценъ въ курильняхъ, харчевняхъ и притонахъ разврата, куда завлекаютъ наивныхъ людей, съ тѣмъ, чтобы напоить ихъ и обобрать. Питеръ де-Гогъ и Вермеръ Дельфтскій населяютъ свои бытовыя картины личностями весьма сомнительнаго качества. Наконецъ, у самыхъ скромныхъ изъ подобныхъ художниковъ, каковы Терборгъ и Метсу, мы видимъ подозрительныя продѣлки и недвусмысленные переговоры мужчинъ съ куртизанками высшаго полета. Произведенія этихъ живописцевъ и ихъ послѣдователей: Дирка Гальса, Питера Кодде, Паламедеса, Кика, Яна ле-Дюка, Питера Поттера, В. Дейстера и многихъ другихъ, число которыхъ—легіонъ, знакомятъ насъ съ послѣдовательнымъ ходомъ галантерейности той поры, съ грабителями-солдатами и мародерами старыхъ временъ, удовлетворяющими свое сладострастіе путемъ насилія, и съ слѣдующимъ поколѣніемъ, расплачивающимся за любовь чистыми деньгами и предающимся разгулу въ кругу богатыхъ безпутниковъ и женщинъ легкаго поведенія.

Даже лица степенныя, ведущія вообще правильную жизнь, какъ-будто хотятъ выказать, чего стоитъ имъ соблюдать благоразуміе, и до чего могутъ они доходить, когда отлагаютъ его въ сторону. Люди, обыкновенно воздержанные и трезвые, при случаѣ превращаются въ страшныхъ обжоръ и пьяницъ. Количество съѣдаемаго мяса и выпиваемаго вина доходитъ иной разъ на свадьбахъ и другихъ праздникахъ до невѣроятнаго размѣра. Гофтъ находитъ такое излишество великимъ скотствомъ и, по его поводу, сравниваетъ Амстердамъ съ «островомъ Цирцеи, жители котораго превратились въ свиней.» Въ первыя времена, военныя или художественныя корпораціи справляли свои праздники крайне скромно: угощеніе состояло всего лишь изъ нѣсколькихъ селедокъ и изъ нѣсколькихъ кувшиновъ пива, но потомъ эти пиршества превратились въ нескончаемыя попойки. Въ Гарлемѣ, на розыгрышѣ лотерей, учрежденныхъ гильдіей св. Луки, члены ея проводили за столомъ по три дня. Большія картины ванъ-деръ-Гельста даютъ намъ понятіе о размѣрѣ огромныхъ роговъ, изъ которыхъ угощалась виномъ гражданская стража, и о содержаніи опоражниваемыхъ ею колоссальныхъ бочекъ. Немудрено, что послѣ столь обильныхъ возліяній Бахусу, глаза у этихъ почтенныхъ людей разгорались, а лица дѣлались алыми и лоснящимися.

Но, по крайней мѣрѣ, ихъ нельзя осуждать за лицемѣріе: подобные кутежи происходятъ не втихомолку, а на глазахъ у всѣхъ; о нихъ повѣствуютъ намъ голландскіе писатели, воспоминаніе о нихъ передаютъ потомству голландскіе живописцы. Сколь ни многочисленны, однако, изображенія пировъ и попоекъ, они занимаютъ въ произведеніяхъ голландской живописи довольно скромное мѣсто въ сравненіи съ громаднымъ количествомъ портретовъ—вполнѣ приличныхъ и безукоризненныхъ,—пи-



Фототипія В. И. Штейнъ. *Спб. Почтамтская ул. № 13.*

Старый другъ,

картина А. А. Наумова.

санныхъ, рисованныхъ и гравированныхъ въ Голландіи за разсматриваемую нами пору. Число ихъ никогда и нигдѣ въ мірѣ не доходило до такого множества, какъ въ этой маленькой странѣ. Въ этой обширной иконографіи фигурируютъ всѣ классы общества, всѣ профессіи, причемъ все, что можетъ служить къ характеристикѣ изображенныхъ лицъ, ихъ вкусовъ, ихъ занятій, тщательно отмѣчено и выставлено на свѣтъ. Художники, видимо, старались, чтобы въ зрителѣ не оставалось никакого сомнѣнія на этотъ счетъ. Купецъ представлялся сидящимъ у своей конторки и окруженнымъ торговыми книгами; каллиграфа мы видимъ разложившимъ передъ собою бумагу и очинивающимъ перо; инженеръ или кораблестроитель занятъ черченіемъ своихъ плановъ, архитекторъ держитъ экеръ въ рукѣ; подлѣ золотыхъ дѣлъ мастера и ювелира лежатъ издѣлья его мастерской; проповѣдникъ подкрѣпляетъ свои богословскіе аргументы соотвѣтственнымъ жестомъ, адмиралъ командуетъ на своемъ суднѣ, а позади него, на фонѣ картины, виднѣется изображеніе морской битвы, въ которой онъ участвовалъ. Чаще всего портреты являются не въ одиночку: подъ пару изображеніямъ мужчинъ пишутся портреты ихъ женъ, а не то оба супруга изображаются вмѣстѣ, на одномъ полотнѣ, какъ-бы въ доказательство ихъ семейнаго согласія и счастья. Иногда вокругъ родителей группируется цѣлая семья: женатые сыновья и замужнія дочери со спутницами и спутниками своей жизни, холостые дѣти, занятыя рисованіемъ или музыкою, и младшіе члены семьи, забавляющіеся игрушками. Для довершенія сходства, включается въ группу, при случаѣ, и мамка послѣдне-рожденнаго ребенка, или какой-нибудь старикъ-слуга, голова котораго посѣдѣла на службѣ семейства, а мѣстомъ, гдѣ собрана вся эта компанія, являтся любимая въ домѣ горница, или уголокъ подъ открытымъ небомъ, съ видомъ на фамильную усадьбу. Такимъ образомъ получается портретъ-картина, отличающійся бо̀льшимъ или меньшимъ изяществомъ, но всегда искренній и безукоризненно-вѣрный.

V.

И такъ, мы видимъ, что голландское искуство съ необычайною точностью отражало въ себѣ народъ и его жизнь, и что голландскіе живописцы воспроизводили различныя проявленія послѣдней съ рѣдкою любовью и тщательностью. При помощи ихъ произведеній, равно какъ и работъ голландскихъ граверовъ, можно было бы написать цѣлую исторію, въ которой каждое выдающееся событіе поясняется невымышленной иллюстраціей. Извѣстно также, что у этого народа, въ которомъ духъ ассоціаціи былъ столь силенъ и выражался въ столь важныхъ послѣдствіяхъ, значительныя картины, исполнявшіяся для мѣстъ собранія различныхъ корпорацій, представляютъ, такъ сказать, непре-

рывный рядъ оффиціальныхъ документовъ, свидѣтельствующихъ о прошломъ того или другаго города и напоминающихъ объ его учрежденіяхъ, объ его выдающихся гражданахъ. Притомъ же, художники находили покровительство себѣ только въ городскихъ муниципалитетахъ и въ кругу частныхъ лицъ. Съ исчезновеніемъ католическаго духовенства, прекратился заказъ картинъ, назначенныхъ для украшенія религіозныхъ зданій. Принцы Оранжскаго дома не были большими покровителями изящныхъ искуствъ, и Фридрихъ-Гейнрихъ, начавшій ими интересоваться, сталъ первый строить, меблировать и украшать дворцы; но своимъ соотечественникамъ онъ предпочиталъ фламандскихъ художниковъ. Написать портретъ съ себя онъ поручилъ ванъ-Дейку, а вдова этого принца, Амалія Сольмсъ, задумавъ почтить память своего мужа росписью «Лѣснаго Дома», признала необходимымъ пригласить къ этому дѣлу не только голландскихъ живописцевъ, но и фламандцевъ, каковы ванъ-Тульденъ и Іордансъ, причемъ предоставила послѣднему главную часть труда. Одинаковаго съ нею вкуса были и богатые горожане и представители интеллигенціи. Въ глазахъ Гейгенса, Гофта и самого Вонделя, не было никого выше Рубенса; никто изъ нихъ не понималъ Рембрандта, который даже не упоминается въ ихъ сочиненіяхъ. Одинъ Вондель, какъ-бы стыдясь говорить о немъ, презрительно упоминаетъ о немъ, какъ о «темномъ человѣкѣ».

Любители искуства, считавшіе себя тонкими цѣнителями прекраснаго, собирали, кромѣ фламандскихъ картинъ, также и произведенія италіанской живописи; пріобрѣтать ихъ—значило обладать благороднымъ, высоко-развитымъ эстетическимъ вкусомъ. Поэтому картины италіанскихъ школъ особенно уважались и были значительно распространены въ Амстердамѣ еще съ начала XVII столѣтія. Но настоящіе знатоки встрѣчались довольно рѣдко, а торговцы, промышлявшіе италіанскими картинами, часто продавали копіи за оригиналы, вслѣдствіе чего не разъ случалось, что голландскіе художники, бывавшіе въ Италіи, призывались въ судъ, въ качествѣ экспертовъ, для провѣрки сомнительныхъ или подложныхъ обозначеній мастеровъ. Должно замѣтить, что такіе объиталіанившіеся голландскіе живописцы были больше въ модѣ и лучше сбывали свои работы. Людямъ, неспособнымъ цѣнить достоинство самой живописи, они представляли болѣе благородные сюжеты, болѣе согласные съ ходячими традиціями сцены, взятыя изъ исторіи, или изъ литературныхъ произведеній, и представлявшія больше пищи для комментаріевъ, больше поводовъ для покупателей щегольнуть своими знаніями и образованностью. То же самое надо сказать и о пейзажистахъ; между ними, пользовались уваженіемъ преимущественно тѣ, которые воспроизводили природу дальнихъ странъ. Рядомъ съ видами неровныхъ мѣстностей, учено-разсчитанныхъ перспективъ, развалинъ и оживляющими эти пейзажи фигурами, заимствованными изъ миѳологіи или Св. Писанія, голландская природа казалась чрезчуръ

простою, чрезчуръ прозаичною и незаслуживающею воспроизведенія въ картинахъ; довольно было имѣть ее постоянно передъ глазами. Ктому же, какъ бываетъ всегда, среди мнимыхъ знатоковъ, для которыхъ важнѣе всего щепетильная оконченность, оптическій обманъ, щегольство пустяками и банальная виртуозность, составляющая, въ ихъ глазахъ, верхъ совершенства въ живописи, пользовались наибольшимъ уваженіемъ таланты самые ординарные. Благодаря такимъ знатокамъ, судьба «мелкихъ мастеровъ» лейденской школы была обезпечена, и разсказы объ ихъ добросовѣстности, объ ихъ удивительномъ умѣньѣ передавать природу до мелочей, о преодолѣніи ими невообразимыхъ, будто-бы, трудностей, подстрекали тщеславіе людей, владѣвшихъ картинами подобныхъ художниковъ и возвышали цѣны, запрашиваемыя послѣдними за свои работы. Послѣ Герарда Дова, должны были явиться ванъ-Мирисы, ванъ-деръ-Верфы, Лересы. Что касается до искреннихъ, оригинальныхъ художниковъ, обладавшихъ бо̀льшимъ талантомъ и болѣе возвышеннымъ стремленіемъ, то они пробивали себѣ дорогу не безъ труда.

Иногда удивляешься, видя въ произведеніяхъ голландскихъ жанристовъ весьма скромныя комнаты, украшенныя множествомъ картинъ, а изданныя въ послѣднее время имущественныя описи разсматриваемой эпохи доказываютъ, что даже въ домахъ простыхъ горожанъ можно было въ ту пору встрѣтить цѣлыя картинныя галереи. При такихъ условіяхъ, казалось бы, каждый художникъ могъ выгодно сбывать свои произведенія. Однако, ничтожныя цѣны, выставленныя при картинахъ въ описяхъ и достигаемыя ими на публичныхъ распродажахъ, убѣждаютъ насъ въ горькой дѣйствительности: за нѣсколько флориновъ можно было пріобрѣтать картины, подписанныя Я. Стэномъ, П. де-Гогомъ, Вермеромъ Дельфтскимъ, или такими пейзажистами, какъ ванъ-Гойенъ, А. ванъ-деръ-Нэръ, Я. ванъ-Рейсдаль, М. Гоббема и проч., между тѣмъ какъ въ наши дни, за одну лишь картину того или другаго изъ этихъ мастеровъ платятся иной разъ деньги, превышающія заработокъ всей его жизни. При такихъ условіяхъ, многіе живописцы жили въ нуждѣ, непризнанные своими современниками, и умирали въ нищетѣ. Болѣе предусмотрительные между ними старались добывать себѣ насущный хлѣбъ какимъ-нибудь выгоднымъ, по ихъ мнѣнію, дѣломъ, помимо художественнаго труда: ванъ-Гойенъ занимался спекуляціями со старинными картинами, домами и тюльпанами; его зять, Я. Стэнъ, держалъ двѣ пивоварни, взятыя въ аренду; Гоббема служилъ присяжнымъ мѣрщикомъ напитковъ, выгружаемыхъ въ амстердамскомъ портѣ; Янъ ванъ-де-Каппелле, знаменитый поэтъ моря, не гнушался ремесломъ красильщика; П. де-Гогъ былъ чѣмъ-то въ родѣ слуги у господина, который удерживалъ за это въ свою пользу извѣстное число его картинъ; Вермеръ отдавалъ свои произведенія въ залогъ булочнику и портному; наконецъ, многіе художники, и, въ ихъ числѣ, величайшіе, каковы,

напр., Рембрандтъ, Гальсъ и Рейсдаль, оканчивали свои дни въ госпиталѣ, или попадали въ списокъ неисправныхъ должниковъ.

Къ чести этихъ живописцевъ, надо сказать, что они не падали духомъ и настойчиво шли своимъ путемъ, вопреки вкусу публики. Образуя изъ себя особый кружокъ, они взаимно поддерживали другъ-друга и находили въ занятіяхъ искуствомъ утѣху, высшую, чѣмъ одобреніе толпы. Непризнававшее ихъ отечество теперь гордится ими, какъ виновниками своей лучшей, художественной славы. Впрочемъ, не станемъ строго судить ихъ современниковъ. Могли ли они по достоинству цѣнить столь новыя формы искуства? Разорвавъ всякую связь свою съ преданіями, эти формы были какъ нельзя болѣе способны сбить съ толку установившіяся мнѣнія. Только мало-по-малу, съ теченіемъ времени, голландская школа завоевала мѣсто, которое принадлежитъ ей теперь въ общей исторіи живописи, и не мѣшаетъ припомнить, что обезпечить ей за собою это мѣсто немало помогъ только недавно французскій художественный критикъ, Торѐ, своимъ горячимъ энтузіазмомъ къ ея произведеніямъ.

Что касается въ частности до Рембрандта, то мы не должны особенно удивляться печальному положенію, въ какомъ онъ очутился подъ конецъ своей жизни. Не надо удивляться, что великій художникъ, котораго легенда долгое время представляла скупцемъ, на самомъ дѣлѣ былъ человѣкъ расточительный, всегда готовый войдти въ долги для удовлетворенія своей страсти къ коллекціонерству, и безъ разсчета, съ дѣтскою непредусмотрительностью, продолжалъ вступать въ обязательства, сдержать которыя было невозможно. Этого было достаточно, чтобы отъ него удалялись всѣ тѣ изъ его современниковъ, которые судили объ его поведеніи съ чисто-коммерческой точки зрѣнія и считали, что его талантливость не избавляетъ его отъ обязанности удовлетворять кредиторовъ. Примите приэтомъ во вниманіе домосѣдство Рембрандта, его угрюмый характеръ, его вкусы и образъ жизни, казавшіеся, въ глазахъ благовоспитанныхъ людей, эксцентричными — наконецъ, самое свойство его таланта и его презрѣніе къ тому роду направленія живописи, которое все болѣе и болѣе преобладало вокругъ него, — и вамъ станутъ ясны причины испытанныхъ имъ несчастій, которыя, на первый взглядъ, кажутся необъяснимыми и заставляютъ насъ, преклоняющихся предъ геніемъ Рембрандта, винить его современниковъ въ томъ, что зависѣло отъ него самого. Строго говоря, было бы, пожалуй, лучше для него, если бы онъ нѣсколько сдерживалъ свое любительство къ художественнымъ произведеніямъ и рѣдкостямъ, а не увлекался бы постоянною заботою объ увеличеніи своихъ коллекцій. Будучи принужденъ, послѣ продажи своего имущества, стѣснить себя, онъ началъ нѣсколько меньше переносить въ свои картины мишуру и пустяки, нравившіеся ему предъ тѣмъ и наполнявшіе его опустѣвшую мастерскую, сталъ болѣе и болѣе стремиться къ выраженію чувствъ и достигать той высоты,

которая дѣлаетъ столь безцѣнными его послѣднія произведенія. Справедливость требуетъ признать, что, не смотря на всѣ испытанія и огорченія, постигшія его подъ конецъ жизни, къ чести своей, онъ вполнѣ сохранилъ энергію и настойчивость въ трудѣ, и что въ этомъ, по крайней мѣрѣ, отношеніи, остался истымъ голландцемъ.

Благодаря ему и нѣкоторымъ другимъ, уже упомянутымъ нами мастерамъ (изъ которыхъ особенно можно указать на Рейсдаля, испытавшаго столь же печальную судьбу, какъ и Рембрандтъ, но еще болѣе незаслуженно), голландская школа достигла громкой славы. Рядомъ съ художниками степенными, безукоризненными, удовлетворявшими совершенствомъ своей техники вкусу, господствовавшему въ большинствѣ тогдашняго общества, мы встрѣчаемъ независимые таланты, вносящіе въ искуство непредвидѣнныя начала и оригинальность, дополняющіе собою общій составъ школы, въ которомъ представлены всѣ роды живописи, равно какъ и весьма разнообразные таланты, въ которыхъ сіяютъ яркимъ свѣтомъ высокая поэтичность и даже геніальность. Этотъ пышный разцвѣтъ искуства происходитъ понемножку почти одновременно повсюду, во всей Голландіи, и не найдется ни другой страны, ни другой эпохи, гдѣ и когда бы это процвѣтаніе было столь роскошно и разнообразно на такомъ ограниченномъ пространствѣ времени и мѣста. Въ этомъ отношеніи, подобно тому, какъ и по части торговли, Амстердамъ только воспользовался плодами того, что сдѣлано было передъ тѣмъ въ Утрехтѣ, Гарлемѣ, Лейденѣ, Алькмарѣ, Дельфтѣ, Гагѣ и т. д. Амстердамская гильдія св. Луки никогда не имѣла такого значенія и не отличалась такою дѣятельностью, такою сплоченностью членовъ, какъ художественныя ассоціаціи многихъ изъ названныхъ городовъ. Это доказывается самымъ пріемомъ въ нее членовъ. До 21 октября 1654 года, составъ амстердамской гильдіи оставался довольно страннымъ: наравнѣ съ живописцами и скульпторами, въ нее допускались стекольщики, обойщики, золотошвеи и иные ремесленники. Но, съ теченіемъ времени, «Сѣверныя Аѳины,» какъ называли Амстердамъ его писатели, мало-по-малу сталъ привлекать къ себѣ большинство выдающихся художниковъ, образовавшихся въ другихъ центрахъ. На самомъ дѣлѣ, не было среди такихъ артистовъ никого, кто не провелъ бы въ Амстердамѣ болѣе или менѣе продолжительнаго времени и не искалъ бы тамъ упроченія своей извѣстности. Населеніе этого города было многолюднѣе и богаче; въ амстердамскихъ общественныхъ учрежденіяхъ и среди многочисленныхъ тамошнихъ любителей можно было надѣяться на болѣе плодотворный результатъ своего труда. Еще до сей поры, не смотря на то, что Амстердамъ лишился огромнаго количества любопытныхъ художественныхъ произведеній, разсѣявшихся по всей Европѣ, нигдѣ нельзя лучше, чѣмъ въ немъ, убѣдиться, что живопись была въ Голландіи національнымъ искуствомъ попреимуществу, — искуствомъ, полнѣе всего выра-

жавшимъ стремленія и жизнь этой страны. Живопись остается однимъ изъ самыхъ яркихъ проявленій народа, занявшаго съ такимъ правомъ важное мѣсто въ исторіи.

Отдавая справедливость голландскимъ живописцамъ, мы должны распространить ее и на граверовъ: рядомъ съ художниками, трудившимися съ рѣдкимъ усердіемъ и успѣхомъ надъ передачею произведеній кисти своихъ собратовъ, можно насчитать, начиная съ Луки Лейденскаго, неменьшее количество оригинальныхъ артистовъ, воспроизводившихъ иглою собственныя созданія. Говоря о послѣднихъ, было бы излишне упоминать, что Рембрандтъ, столь же изобрѣтательный, плодовитый и могучій въ своихъ офортахъ, какъ и въ картинахъ, внесъ обновленіе въ пріемы гравюры и сильно расширилъ ея область.

Въ сравненіи съ этими отраслями искуства,—живописью и гравированіемъ,—прочія отрасли блѣднѣютъ и стушевываются. Музыка, бывшая нѣкогда въ большомъ почетѣ въ Нидерландахъ и произведшая при бургундскихъ герцогахъ художниковъ, пользовавшихся законною славою, въ разсматриваемую нами пору сильно спустилась съ прежней своей высоты. Тогда какъ въ Германіи реформація вдохнула въ музыку новую жизнь, въ Голландіи она сведена была почти на одно пѣніе псалмовъ. Напрасно Воёцій, при открытіи, въ 1636 году, «Утрехтскаго Высшаго Училища», выставлялъ музыку Божьимъ даромъ; напрасно Гейгенсъ пытался поднять ея исполненіе въ протестантскихъ храмахъ: это искуство постепенно падало и дошло до того, что во всей странѣ нельзя было найдти ни одного типографщика, который могъ бы печатать музыкальные труды. Гейгенсъ, хотя и былъ «нечуждъ этому ремеслу, даже до композиторства», извиняется *), однако, что онъ—«только кривой царь среди слѣпцовъ»; для изданія своихъ сочиненій онъ принужденъ былъ прибѣгнуть къ парижскому типографщику. Правда, были еще: въ Лейденѣ—органистъ Корнелисъ Схейтъ (Schuijt), авторъ нѣсколькихъ сборниковъ мадригаловъ, въ Гарлемѣ — композиторъ Альбрехтъ Банъ, теоріи котораго Декартъ оспариваетъ въ письмахъ своихъ къ Мерсенну, въ Амстердамѣ—три поколѣнія Свэлинковъ; но это—почти и все. Хотя страна уже почти не производила оригинальныхъ музыкантовъ, однако музыка была въ ней однимъ изъ наиболѣе распространенныхъ развлеченій. Правда, являющіеся на картинахъ голландскихъ жанристовъ хозяева увеселительныхъ притоновъ и безпутники кутящихъ компаній слушаютъ ее безъ большаго вниманія, а подпившіе музыканты только увеличиваютъ производимые ими шумъ и гамъ. Точно также и на картинахъ Терборга, или Метсу, музыка, какъ въ сценѣ Мольеровскаго «Мнимо-больнаго», служитъ нерѣдко только предлогомъ для любовныхъ объясненій между учителями и ученицами. Тѣмъ неменѣе, эти живописцы иногда представляютъ

---

*) Въ письмѣ къ де-Вильеру, отъ 20 октября 1656 г.

намъ молодаго человѣка съ гитарою или съ віолончелью, молодую дѣвушку за клавесинами или лютней, развлекающихся въ одиночествѣ исполненіемъ гавота, или аккомпанирующихъ пѣнію какого-либо моднаго французскаго романса.

Обращаясь къ скульптурѣ, мы должны сказать, что ея почти не существовало въ Голландіи. Эта отрасль искуства была не по климату, не приходилась по нравамъ страны, не соотвѣтствовала ни рѣшительному реализму, господствовавшему въ живописи, ни ригоризму религіи. Красота формъ и знаніе человѣческой наготы, составляющія главную суть скульптуры, были немыслимы при условіяхъ голландской жизни. Найдти натурщика или натурщицу безъ публичнаго скандала было очень трудно, почти невозможно, а если бы они и нашлись, то чтò это были бы за модели! Правда, художники, побывавшіе въ Италіи, пробовали измѣнить порядокъ вещей, установившійся въ этомъ отношеніи, и писать обнаженныя фигуры, но имъ пришлось долго и понапрасну бороться съ господствовавшимъ предразсудкомъ. При такихъ условіяхъ, скульпторы не находили ни цѣнителей для своего таланта, ни случаевъ его выказать, вслѣдствіе чего Голландія произвела лишь очень ограниченное число ваятелей. Артусъ Квеллинусъ, работавшій въ Амстердамѣ, былъ родомъ изъ Антверпена, а изъ работъ Янса Винкенбринка, о которомъ г. Франкенъ издалъ недавно любопытную статью *), извѣстны, кромѣ проповѣднической каѳедры въ Ньеве-Керкѣ (1620 г.), только мелкія вещицы, скорѣе орнаментальнаго, чѣмъ скульптуральнаго характера. Самый видный изъ голландскихъ скульпторовъ, Гендрикъ де-Кейзеръ, извѣстенъ преимущественно какъ архитекторъ. Его «Славы» на гробницѣ Вильгельма Молчаливаго, въ Дельфтѣ, выказываютъ нѣкоторое пониманіе декоративнаго стиля; что же касается до его «Эразма», въ Роттердамѣ (1622), то это—единственная статуя, въ которой есть прочувствованность и оригинальность: въ ней, по крайней мѣрѣ, открыто приняты имъ элементы, какіе представляла ему дѣйствительность, и художникъ удачно воспользовался ими для изображенія ученаго скептика, съ тонкими чертами его нѣсколько лукавой физіономіи, съ облекающею его докторскою тогою, съ барретомъ на головѣ и съ книгою въ рукѣ.

Архитекторовъ окружали въ Голландіи условія не лучшія тѣхъ, въ которыхъ находились скульпторы: послѣднія страдали отъ отсутствія натурщиковъ и натурщицъ, а первые чувствовали недостатокъ въ самыхъ матеріалахъ, въ камнѣ и деревѣ. Поэтому, кромѣ частныхъ построекъ, не произвели они ничего особенно оригинальнаго. Церкви и монастыри, построенные въ Голландіи въ Средніе Вѣка, были по большей части опустошены и разрушены во время смутъ 1566 года; но тѣ изъ этихъ сооруженій, которыя еще существуютъ, каковы, напр., соборы въ Утрехтѣ,

*) Oud-Holland 1887 г., стр. 73.

Гудѣ и Роттердамѣ, или церковь св. Бавона въ Гарлемѣ, замѣчательны только громадностью своихъ размѣровъ; во всякомъ случаѣ, въ нихъ нѣтъ ни легкости, ни декоративной роскоши, какія мы видимъ въ нѣкоторыхъ церквахъ Фландріи. Съ наступленіемъ Возрожденія, формы измѣнились, и многія изъ построенныхъ тогда зданій, каковы, напр., Мясной Рынокъ и ратуша въ Гарлемѣ, миддельбургская ратуша, Дворецъ Штатовъ въ Горнѣ и Вѣсовая Палата въ Девентерѣ, не отличаясь большою чистотою стиля, представляютъ все-таки разнообразіе и свидѣтельствуютъ объ изобрѣтательности своихъ зодчихъ. Кирпичъ вообще играетъ въ нихъ главную роль, тесанный же камень является только въ карнизахъ, горизонтальныхъ поясахъ и обрамленіяхъ отверстій. Въ позднѣйшее время, постройка амстердамской городской ратуши выказала безсиліе, до какого дошла голландская архитектура. Когда рѣшено было соорудить это зданіе, мѣстныя власти хотѣли, чтобы оно соотвѣтствовало важности и богатству ихъ города. Въ то время были въ ходу италіанскія архитектурныя правила и пріемы, распространенности которыхъ немало способствовалъ переводъ на голландскій языкъ сочиненій Серліо. Строителю ратуши, Гендрику де-Кейзеру, открытъ былъ значительный кредитъ, и расходы на сооруженіе составили, въ общей сложности, 7.825.000 флориновъ *). Всѣ матеріалы получались извнѣ: для свай, вбитыхъ подъ фундаментомъ зданія, рубились цѣлые лѣса въ Норвегіи: глыбы камня привозились изъ Бентгейма или Бремена, мраморъ доставляла Шотландія. Не смотря на все это, получился огромный кубъ, съ правильно-расположенными окнами, безъ расчлененій, безъ замѣтныхъ выступовъ, безъ сада, безъ парадпаго двора и главнаго входа,— словомъ, зданіе слишкомъ простой архитектуры, лишенное всякаго стиля и нисколько не соотвѣтствующее сдѣланнымъ для него издержкамъ.

Наоборотъ, многіе частные дома въ Амстердамѣ представляютъ собою характерные образцы мѣстнаго зодчества. Эти дома, имѣющіе вообще одинаковую вышину и тянущіеся симметрично съ той и другой стороны каналовъ, кажутся, на первый взглядъ, одинаковыми; но если вы всмотритесь въ нихъ поближе, то найдете, что у каждаго изъ нихъ—особая физіономія, до нѣкоторой степени отражающая въ себѣ привычки и занятія того, кто тутъ живетъ. На ихъ фасадахъ, оканчивающихся къ небу уступчатыми или волютообразно-закругленными пиньонами, помѣщены орнаменты, девизы и различные атрибуты, намекающіе на профессію домовладѣльца, на его вкусы, политическія мнѣнія и религіозныя убѣжденія. Войдите вовнутрь этихъ домовъ: квартиры, даже въ домахъ аристократическихъ кварталовъ, вообще невелики, но васъ поразитъ удивительная сообразительность, съ какою онѣ расположены, и царствующій

---

*) Нѣсколько больше 16.400,000 фр.—сумма, громадная по тому времени.



Богородица съ ангелами

(Notre Dame des Anges)

картина В. Бугеро̀

Спб. Почтамтская, 13.

въ нихъ комфортъ; сверхъ сходства ихъ между собою въ отношеніи расположенія, васъ поразитъ еще опрятность каждой квартиры и нетщеславная роскошь нѣкоторыхъ изъ нихъ: всегда тщательно вычищенные мѣдные приборы, разнообразный мраморъ, которымъ выложены стѣны или устланы полы переднихъ, сквозныя фигурныя перила лѣстницъ, рѣзанныя изъ палисандроваго, краснаго или какого-либо другаго дорогаго дерева.

Живописцы домашняго быта вполнѣ знакомятъ насъ съ этими горницами, въ которыхъ каждая вещь въ порядкѣ, на своемъ обычномъ мѣстѣ. Главнымъ украшеніемъ жилищъ маломальски достаточныхъ людей служили картины. Вѣшались онѣ нѣсколько высоко, надъ деревянной панелью и отдѣлкою стѣнъ тисненой кожей или изразцами, были средней величины, свѣтлыя, ясныя, для того, чтобы можно было хорошо видѣть ихъ въ проникающемъ чрезъ окна скудномъ освѣщеніи, ослабленномъ, ктому же, близостью деревьевъ на сосѣдней набережной. Обыкновенно исполненіе этихъ картинъ отличается старательностью, и крайняя ихъ оконченность, достойная родины Лейвенгука и Сваммердама, такова, что владѣлецъ, любуясь ими, всегда можетъ найдти въ нихъ что-нибудь новое, до той поры ускользавшее отъ его взоровъ. Кому матеріальныя средства не позволяли заводить картины, не смотря на ихъ дешевизну, тотъ украшалъ свое жилище, по крайней мѣрѣ, гравюрами. Очень часто украшеніемъ стѣнъ служили географическія карты. По нимъ негоціантъ могъ на досугѣ знакомиться со странами, открытыми для его торговли, и выбирать удобные пункты для заведенія своихъ конторъ или дѣлать соображенія касательно лучшаго пути для своихъ кораблей. Ктому же, въ каждомъ семействѣ былъ отсутствующій сынъ, родственникъ, или другъ, и было пріятно слѣдить по картѣ за его дальнимъ плаваніемъ, до крайнихъ, едва намѣченныхъ на ней, неизвѣстныхъ полярныхъ странъ. Вдоль стѣнъ стояли въ порядкѣ стулья и кресла, или массивные шкафы, украшенные черною выпуклою рѣзьбою; на полкахъ разставлены были серебряные кувшины и блюда, чеканенныя какимъ-либо искуснымъ мастеромъ, въ родѣ Я. Лутмы, или Адама ванъ-Віанена. Наконецъ, тамъ и сямъ бывали размѣщены разныя рѣдкости, привезенныя изъ Индіи, лакированныя издѣлья, костяныя бездѣлушки тонкой рѣзьбы, персидскіе ковры, китайскій и японскій фарфоръ, до котораго теперь снова явилось много охотниковъ, расписной фаянсъ дельфтскаго производства и т. д. Вообще въ комнатахъ было много ненужнаго, но оно не загромождало ихъ, а сообщало имъ привѣтливость. Къ дому примыкалъ маленькій садикъ, чистенькій, подобно ему, содержимый въ порядкѣ, съ дорожками, усыпанными гравіемъ, съ нѣсколькими подстриженными деревцами, съ тюльпанами, анемонами, нарцизами и другими цвѣтущими луковичными растеніями, которыя столь хорошо принимаются на почвѣ Голландіи, и которыми эта страна уже съ давнихъ поръ вела значительную торговлю.

Такіе дома, физіономію которыхъ очень вѣрно передаютъ картины ванъ-деръ-Гейдена, безпрестанно моются, ежегодно красятся и перекрашиваются, содержатся въ удивительной чистотѣ, вошедшей въ пословицу и кажущейся мелочною, но, на самомъ дѣлѣ, обусловливаемой дознанною на опытѣ необходимостью и самыми условіями жизни. Во всемъ, какъ мы видимъ, царствуетъ порядокъ, заботливость, предусмотрительность; на всемъ лежитъ печать свѣтлаго, сообразительнаго, практическаго ума, многочисленныя проявленія котораго мы старались отмѣтить въ настоящей статьѣ. Правда, эти вытянутые въ струнку фасады, эти деревья, посаженныя правильными рядами вдоль набережныхъ, эти каналы, по которымъ безъ шума скользятъ лодки и барки, доставляющія въ каждый домъ предметы, необходимые для жизни, — все это можетъ показаться иностранцу скучнымъ и монотоннымъ; но голландцу такое однообразіе не надоѣдаетъ, потому что оно составляетъ для него удобство, даже потребность существованія. Человѣкъ другой страны, щедро надѣленной отъ природы всякими благами, пользуется ими легко и забываетъ ихъ цѣну; голландецъ же завоевалъ эти блага собственнымъ трудомъ и потому знаетъ, какъ дорого они обходятся, и сколько надо работать, дабы заслужить ихъ. Земля, на которой онъ живетъ, дома, гдѣ онъ ютится, море, которому онъ обязанъ своимъ богатствомъ, независимость, какою онъ пользуется,—все напоминаетъ ему о длинномъ рядѣ упорныхъ усилій и героической борьбы, все предупреждаетъ его, что необходимо и теперь заботиться каждую минуту о сохраненіи и защитѣ добытаго—соблюдать скромный девизъ національнаго герба: «Je maintiendrai». Стараясь обойдтись безъ посторонней помощи, разсчитывая только на самого себя, голландскій народъ представилъ міру, въ этомъ отношеніи, немало великихъ примѣровъ. Для него, и притомъ исключительно для него, работали художники, приводящіе теперь въ удивленіе весь образованный міръ,—художники, произведенія которыхъ цѣнятся теперь дороже золота. Равнымъ образомъ, стремясь къ правдѣ и добру только для самого себя, этотъ народъ положилъ свою печать на политику, на науки, на благотворительные и религіозные взгляды.

Все это не кидается въ глаза съ перваго раза, но кто дастъ себѣ трудъ хотя нѣсколько ознакомиться съ исторіей голландскаго народа и постарается уяснить себѣ его нравы и самыя условія его существованія, тотъ не можетъ не прійдти въ удивленіе отъ величія этого народа. Національныя качества, создавшія это величіе, никогда еще не проявлялись столь ясно, никогда не приводили къ столь обильнымъ и важнымъ результатамъ, какъ въ разсмотрѣнную нами эпоху. Освободившись отъ чужеземнаго ига, Голландія сдѣлалась владѣтельницей самыхъ обширныхъ въ ту пору колоній, въ которыхъ насчитывалось до 30 милліоновъ жителей. Богатства стекались въ нее отовсюду, и она давала имъ благороднѣйшее назначеніе, посвящая ихъ по-

мощи ближнимъ, народному образованію, крупнымъ инженернымъ предпріятіямъ, поощренію наукъ и искуствъ. Прекрасное зрѣлище, одно изъ самыхъ утѣшительныхъ, какія только могутъ быть представлены человѣчеству, тѣмъ болѣе, что въ этомъ благоденствіи народа все обусловливалось одно другимъ, все согласовалось съ логикой и справедливостью! Въ переживаемое нами время, примѣръ старой Голландіи, быть можетъ, особенно поучителенъ, какъ свидѣтельствующій о томъ, сколь много значатъ для страны взаимное согласіе, взаимная солидарность между отдѣльными членами общества, какой крѣпкій оплотъ для государства составляютъ нравственныя добродѣтели. Достигнувъ поразительнаго благосостоянія, голландцы не гордились имъ, не удивлялись ему; съ чувствомъ религіозной благодарности, они приписывали его Богу. При наступленіи 1630 года, Амерсфортъ былъ взятъ, Фризія была только-что освобождена, очищеніе непріятелемъ Буа-ле-Дюка готово было завершить собою полное освобожденіе страны. Въ послѣдній день декабря 1629 года, Совѣтъ Штатовъ, отдавая отчетъ объ успѣхахъ, ознаменовавшихъ собою этотъ годъ, окончилъ свой докладъ слѣдующими достопамятными словами, встрѣченными апплодисментами всѣхъ присутствовавшихъ въ засѣданіи: «Такъ кончается нынѣшній счастливый годъ! Честь и слава не намъ, а Всемогущему Богу, Ему-же подобаетъ наше благодареніе во вѣки вѣковъ!»





РИСУНКИ, ПРИЛОЖЕННЫЕ КЪ НАСТОЯЩЕМУ ВЫПУСКУ.

1. **«Гусары», гравюра à l'eau-forte Е. З. Краснушкиной.**—Въ числѣ тѣхъ немногихъ художниковъ, которые занимаются у насъ аквафортнымъ гравированіемъ, никто въ настоящую минуту не любитъ этой отрасли искуства такъ искренно и не упражняется въ немъ съ такимъ постоянствомъ, какъ Е. З. Краснушкина. Избравъ своею спеціальностью собственно живопись и разрабатывая въ ней преимущественно сцены военнаго быта и вообще такія, въ которыхъ видную роль играютъ лошади, молодая художница то и дѣло кладетъ въ сторону кисти, для того, чтобы воспроизводить подобныя, изученныя прямо въ натурѣ, сцены помощью гравированной иглы. Съ самаго перваго года существованія нашего журнала, мы помѣщали въ немъ нѣкоторые изъ офортовъ г-жи Краснушкиной съ тѣмъ бо̀льшимъ удовольствіемъ, что каждая новогравированная ею доска доказывала движеніе артистки впередъ въ отношеніи рисунка и техники. Помѣщаемая при настоящей книжкѣ «Вѣстника» гравюра: «Гусары»—едва ли не лучшая изъ всѣхъ, исполненныхъ до сей поры г-жею Краснушкиной; въ особенности типичны, прекрасно нарисованы и свободно, широко и смѣло выгравированы здѣсь фигуры коней.

Біографическія свѣдѣнія объ этой художницѣ читатели могутъ найдти въ I-мъ томѣ нашего журнала (стр. 487).

2. **«Принимаетъ волка живьемъ», картина А. Д. Кившенка.**—Въ нашемъ журналѣ уже дважды появлялись снимки съ произведеній этого художника, а именно въ томахъ III-мъ (стр. 64) и VI-мъ (стр. 486). Оба раза это были сцены охоты, которую, видимо, очень любитъ и прекрасно знаетъ молодой живописецъ, составившій себѣ лестную репутацію въ публикѣ также и жанровыми, баталическими и даже историческими картинами, равно какъ и рисунками для разныхъ иллюстрированныхъ изданій. Прилагаемая здѣсь фототипія воспроизводитъ одну изъ послѣднихъ работъ г. Кившенко, на тэму, взятую опять-

таки изъ охотничьей жизни. Нѣсколько всадниковъ, сопровождаемыхъ борзыми, преслѣдовали волка по осеннимъ холмамъ и полямъ; наконецъ, быстроногіе псы настигли звѣря и, вцѣпившись ему въ бока и уши, остановили его бѣгъ, онъ раненъ, обезсиленъ, но не растерзанъ, и охотникамъ представляется возможность совершить самую трудную, а потому и соблазнительную операцію— захватить волка живьемъ. Передній охотникъ, спѣшившись и насѣвъ на несчастнаго, сильными руками держитъ его за уши и ждетъ прибытія скачущихъ къ нему на помощь товарищей, для того, чтобы, вмѣстѣ съ ними, «заструнить волка», т. е. окрутить ему шею и морду ремнемъ и сдѣлать его безопаснымъ. Собаки отступили отъ пойманнаго врага, но стоятъ кругомъ него насторожѣ, готовыя снова броситься на него при первой его попыткѣ вырваться на свободу. Великолѣпно переданы въ этой картинѣ и осенній пейзажъ, и фигуры охотниковъ, и характеристичныя черты борзыхъ, и безсильная злоба волка, а потому она была однимъ изъ лучшихъ украшеній прошлогодней академической выставки и попала въ число произведеній, купленныхъ Академіей на счетъ Высочайше жалуемыхъ ей ежегодно средствъ для поощренія русскихъ художниковъ.

Краткая біографія А. Д. Кившенка напечатана въ VI томѣ нашего журнала (стр. 504).

3. **«Старый другъ», картина А. А. Наумова.**—Къ старушкѣ, живущей скромно, но чистенько, своимъ домкомъ, пришелъ въ гости товарищъ ея юности, повидимому, отставной военный, съ которымъ въ давнія времена связывала ее дружба или, быть можетъ, нѣжная страсть. Для дорогаго гостя явились на столъ самоваръ, варенье и графинчикъ съ домашнею настойкою. За чашкою чая, между хозяйкою и гостемъ идетъ тихая бесѣда: вспоминаются лучшіе годы, прожитыя радости и невзгоды, расказываются новости настоящаго, дѣлаются предположенія о будущемъ. Тишину бесѣды нарушаютъ только пѣніе самовара, да проказы котенка, который, пользуясь тѣмъ, что старушка, по приходѣ гостя, небрежно бросила на комодъ свое вязанье, играетъ съ упавшимъ на полъ клубкомъ нитокъ. Таковъ сюжетъ несложной, но весьма выразительной и прекрасно исполненной картинки г. Наумова, находившейся на прошлогодней академической выставкѣ и пріобрѣтенной Академіей для ея собственнаго, или для одного изъ провинціальныхъ музеевъ.

Алексѣй Аввакумовичъ Наумовъ род. въ Петербургѣ, 5 февраля 1840 г. Получивъ общее образованіе въ городскомъ училищѣ, онъ посѣщалъ воскресные классы с.-петербургской рисовальной школы для вольноприходящихъ (что нынѣ рисовальная школа Общества поощренія художествъ), а затѣмъ, въ 1859 г., поступилъ въ ученики Академіи художествъ. Здѣсь, съ успѣхомъ занимаясь рисованіемъ и живописью, онъ заслужилъ за первую и вторую по малой серебряной медали, въ 1867 г. Въ 1872 г., Академія возвела его въ званіе художника 3-й степени за представленную ей картину простонароднаго быта: «Дѣдушка укачиваетъ внука». На слѣдующій годъ, картина, изображающая «Старика, деревенскаго портнаго, вдѣвающаго нитку въ иглу», доставила ему званіе художника 2-й степени отъ нашей Академіи; за эту же картину онъ получилъ бронзовую медаль на лондонской международной выставкѣ 1874 года. Въ этомъ послѣднемъ году, г. Наумовъ, за картины: «Курная изба» и «Монахъ-капуцинъ», былъ повышенъ въ художники 1-й степени, въ которой состоитъ и понынѣ. Изъ предыдущаго видно, что этотъ живописецъ имѣетъ на-

клонность преимущественно къ жанру, въ которомъ и проявляетъ несомнѣнный талантъ; кромѣ того, онъ занимается портретною живописью и уроками рисованія. Изъ его произведеній, сверхъ вышеозначенныхъ, заслуживаютъ вниманія: «Крестьянскія дѣти, разсматривающіе глобусъ» (принадлежитъ г. Кочубею), «Ахалцыхскій еврей», «Проводы масляницы въ Тифлисѣ» (1876 г.) и «Дуэль Пушкина» (1884 г., наход. въ Императорск. Александр. Лицеѣ).

4. **«Богородица съ ангелами (Nôtre-Dame des anges), картина В. А. Бугерò.**—Въ томѣ IV-мъ нашего журнала уже былъ помѣщенъ снимокъ съ одного изъ произведеній этого, пользующагося заслуженнаго славою, французскаго художника, причемъ приведены были (стр. 337) краткія свѣдѣнія объ его жизни и трудахъ. Считаемъ, поэтому, излишнимъ снова говорить о немъ по поводу прилагаемаго къ настоящей книжкѣ снимка съ одной изъ новѣйшихъ его картинъ. Замѣтимъ только, что, въ ряду многихъ «Мадоннъ», вышедшихъ изъ подъ кисти этого художника, «Богородица съ ангелами» представляется едва ли не самою лучшею, какъ по изяществу композиціи, красотѣ рисунка и искренности религіознаго настроенія. Картина эта, по нашему мнѣнію, можетъ служить образчикомъ того, какъ слѣдуетъ трактовать въ наши дни церковную живопись.





РОЩА.

Гравюра И. А. Космакова.

Печатано въ Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ.

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

издаваемый

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

подъ редакціей

А. И. СОМОВА

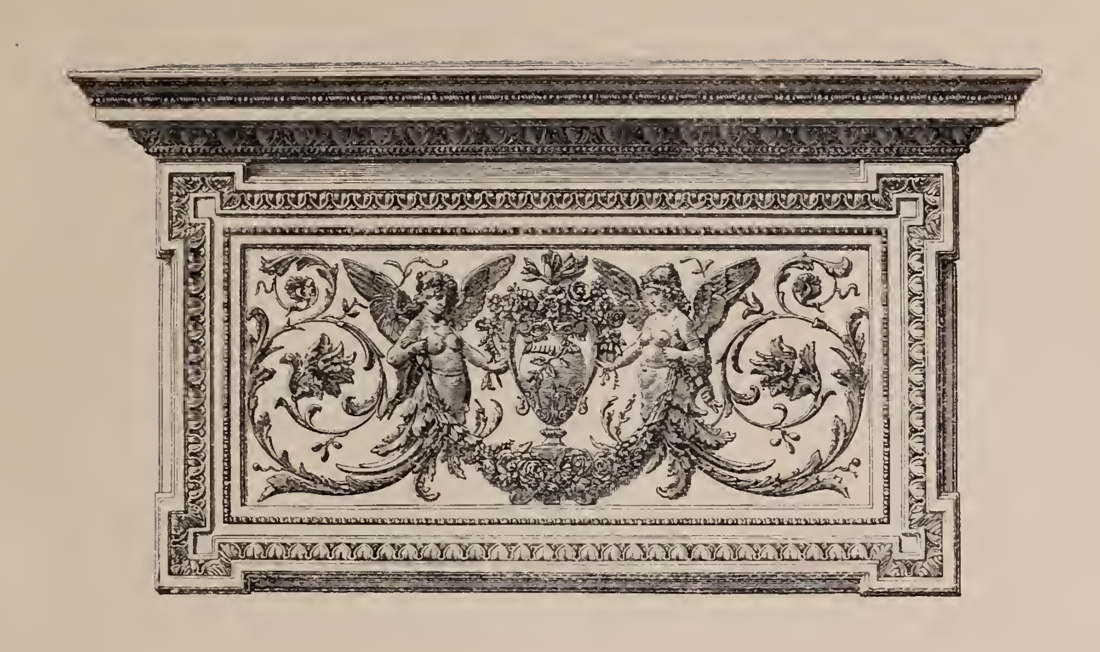
ТОМЪ ВОСЬМОЙ

Выпускъ 3-й

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія и Фототипія В. И. Штейна, Почтамтская ул., 13
1890



Печатано по распоряженію Императорской Академіи художествъ.



РОЗА БОНЕРЪ

ЕЯ ЖИЗНЬ И ПРОИЗВЕДЕНІЯ.

Статья Р. Пейроля

I

Въ первой четверти нашего столѣтія, около 1820 г., жилъ въ Бордо̀ молодой, весьма талантливый живописецъ Рэмонъ Бонеръ, со своими престарѣлыми родителями, не имѣвшими самостоятельныхъ средствъ къ существованію.

Онъ былъ сперва ученикомъ Лакура, а потомъ посѣщалъ городскую рисовальную школу, гдѣ отличался успѣхами и удостоился нѣсколькихъ наградъ. Въ числѣ учащихся въ школѣ была молодая дѣвушка, бѣдная сирота, которую онъ полюбилъ. Любовь его не осталась безъ отвѣта, и вскорѣ его ученица сдѣлалась его женою. Отъ ихъ брака родилась, 21 марта 1822 г., дочь, получившая имя Марй-Розалй.

Въ то время публика, не исключая и самой образованной ея части, далеко не питала такого уваженія къ искуству, какое столь обычно въ наши дни. Особенно въ Бордо трудно было существовать художнику, принужденному, для прокормленія себя и своей семьи, разсчитывать только на собственный талантъ. Не было любителей картинъ, а уроки рисованія представлялись рѣдко и не доставляли хорошаго заработка. Къ тому же, семейство Бонера увеличилось двумя дѣтьми—Огюстомъ, родившимся въ 1824 г., и Изидоромъ, въ 1827 г. Такимъ образомъ, къ несчастью для художника, средства его семейства далеко не соотвѣтствовали его потребностямъ.

Утомленный борьбою съ нуждой и отчаявшись пріобрѣсти имя и положеніе въ Бордо, Бонеръ сообразилъ, что ему гораздо болѣе надежды достичь извѣстности и улучшить свое матеріальное положеніе въ Парижѣ, этомъ центрѣ искуства. Въ такомъ разсчетѣ, онъ, съ женой и дѣтьми, переселился, въ 1829 г., въ столицу Франціи. Однако мечтамъ его, взлелѣяннымъ съ такою любовью, не суждено было осуществиться. Онъ поселился въ Парижѣ какъ разъ въ то время, когда городъ былъ охваченъ политическими смутами, закончившимися революціей 1830 года, и въ эти тревожные дни Бонеру оказалось невозможнымъ вполнѣ предаться искуству и приходилось выдерживать ту же трудную борьбу за существованіе, которая заставила его покинуть Бордо. Дѣла пошли еще хуже послѣ рожденія у него дочери, Жюльетты, въ 1830 г., когда поддерживать большую семью и безъ того было не по силамъ художнику.

Мечтать объ извѣстности и богатствѣ Бонеръ имѣлъ полное право. Произведенія, къ сожалѣнію, немногія, исполненныя имъ въ теченіе его короткой жизни, служатъ очевиднымъ доказательствомъ того, что онъ былъ достоинъ занять мѣсто въ ряду лучшихъ художниковъ Франціи; но необходимость заботиться объ удовлетвореніи насущныхъ потребностей большаго семейства лишила его возможности закончить, какъ онъ надѣялся, свое художественное образованіе и принудила его, какъ было и въ Бордо, зарабатывать средства къ жизни преимущественно уроками. Жена его, хорошая музыкантша, съ своей стороны, увеличивала семейныя средства уроками музыки и поддерживала мужа, подавая ему примѣръ трудолюбія и бодрости. Но непрерывная борьба съ денежными затрудненіями такъ губительно подѣйствовала на ея здоровье, что она умерла въ 1833 г., оставивъ мужа и четырехъ дѣтей, изъ которыхъ старшей, Розаліи, не минуло еще полныхъ одиннадцати лѣтъ.

При такихъ тяжелыхъ обстоятельствахъ, горе Бонера было тѣмъ сильнѣе, что ему пришлось разстаться съ дѣтьми. Старый другъ его покойной жены, жившій въ Бордо, принялъ на себя заботу о младшей его дочери, Жюльеттѣ; два мальчика, Огюстъ и Изидоръ, были приняты въ школу, гдѣ ихъ отецъ давалъ уроки, а Розалія поступила въ другую школу, въ улицѣ Рейньи.

Розалі Бонеръ уже съ дѣтства проявляла большую энергію и силу воли. Въ письмѣ, помѣченномъ 1829 годомъ, ея мать писала мужу: «Я не знаю, что выйдетъ изъ нашей Розы, но предчувствую, что она будетъ женщиной необыкновенной». Безъ сомнѣнія, г-жа Бонеръ не могла предвидѣть, какое высокое положеніе займетъ ея дочь въ художественномъ мірѣ, но, по материнскому инстинкту, подмѣчала въ своемъ ребенкѣ необыкновенныя интеллектуальныя и художественныя способности.

Было совершенно естественно, что у Розы Бонеръ—дочери художника, постоянно окруженной произведеніями отца,—развилась охота къ рисованію. Любимымъ ея занятіемъ въ школѣ было наполнять свои тетрадки рисунками пастуховъ, ландшафтовъ, лошадей, овецъ и различныхъ животныхъ. Служа источникомъ развлеченія для двухъ ея младшихъ братьевъ, эти рисунки, при всей своей простотѣ, доказывали артистическую наклонность, которую отецъ будущей художницы сперва считалъ необходимымъ даже сдерживать. Эта страсть Розы къ рисованію очень мѣшала ея ученію, и, въ школѣ, свободные листы ея классныхъ тетрадокъ всегда были для нея очень соблазнительны. Не удивительно, что Роза, благодаря своему живому и увлекающемуся темпераменту, сдѣлалась душою школьныхъ развлеченій, не только принимала участіе въ каждой выдумкѣ, но и сама учила своихъ подругъ забавамъ и играмъ, порою изобрѣтеннымъ ея собственнымъ живымъ и находчивымъ умомъ.

Роза Бонеръ оставалась нѣкоторое время въ пансіонѣ улицы Рейньи; когда же ея отецъ нашелъ, что ей уже пора начать учиться чему-нибудь такому, что давало бы возможность зарабатывать насущный хлѣбъ, то отдалъ ее въ ученье къ портнихѣ. Но шитье столь же мало соотвѣтствовало вкусамъ Розы, какъ и грамматика во время пребыванія ея въ школѣ; поэтому отецъ рѣшился не принуждать молодой дѣвушки къ труду, не только не представлявшему для нея никакой привлекательности, но и возбуждавшему въ ней очевидное отвращеніе. Разумѣется, оказалось, что ничто не приходилось ей такъ по сердцу, какъ рисованіе и живопись. Признавъ это однажды, отецъ счелъ за лучшее самому сдѣлаться ея учителемъ, рѣшившись въ то же время не только не сдерживать, но и развивать замѣчательныя художественныя способности дочери.

Это рѣшеніе художника крайне удивило всѣхъ и даже вызвало неодобреніе со стороны его друзей. Въ то время, предубѣжденіе противъ художниковъ было еще сильно и распространено, а потому мысль, что женщина можетъ быть художницей, казалась дикою,—чтобы не сказать, неприличною. Сильное негодованіе поднялось со всѣхъ сторонъ при извѣстіи, что женщина намѣревается посвятить себя искуству, и Бонеръ подвергся почти общему порицанію. Тѣмъ неменѣе, онъ стоялъ на своемъ и, зная страсть своей дочери къ искуству, былъ увѣренъ, что намѣченное имъ для нея поприще всего болѣе соотвѣтствуетъ

ея вкусамъ и способностямъ. Такимъ образомъ, онъ имѣлъ смѣлость противостоять уговорамъ друзей и отказался лишать Розу занятій, всего естественнѣе отвѣчавшихъ ея склонности.

Движимый собственною любовью къ искуству и будучи счастливъ при видѣ той же любви въ своей дочери, онъ принялся серіозно работать надъ художественнымъ образованіемъ Розы, причемъ старался развивать въ ней именно тѣ художественныя стороны, къ которымъ она проявляла наибольшую способность.

Въ ту пору, обученіе рисованію обыкновенно сводилось на копированіе болѣе или менѣе эскизныхъ эстамповъ, подражающихъ работѣ бѣлымъ и чернымъ карандашемъ, и высшая степень успѣха признавалась въ томъ, чтобы ученикъ до такой степени набивалъ руку въ этомъ, почти механическомъ, умѣньи, что его старательно-исполненныя копіи лишь съ трудомъ можно отличать отъ оригиналовъ. Бонеръ долгимъ опытомъ убѣдился, что это—самый плохой методъ преподаванія, а потому постарался выработать новый способъ, который и примѣнялъ на практикѣ, насколько то позволяли глубоко-вкоренившіеся предразсудки времени.

«Рисованіе—не письмо», часто говаривалъ онъ въ бесѣдѣ съ друзьями. «Человѣкъ иначе учится рисовать голову, чѣмъ писать букву А. Прежде всего желательно, чтобы онъ пріучился понимать взаимное соотношеніе линій и плановъ,—другими словами, чтобы онъ получилъ точное представленіе о формѣ предметовъ, обусловливаемой законами перспективы. Такимъ образомъ, преподаваніе рисованія является, прежде всего, воспитаніемъ глаза. Копированіе сложнаго эстампа — только дѣло времени и терпѣнія, и срисовываніе съ натуры хотя бы самыхъ простыхъ предметовъ во сто разъ полезнѣе, чѣмъ оно. Такъ, напр., можно научиться гораздо большему, срисовывая обыкновенный стаканъ, стоящій на столѣ, чѣмъ подражая самымъ тонкимъ переходамъ тѣней въ самомъ великолѣпномъ рисункѣ».

Таковъ былъ взглядъ Бонера на правильный методъ преподаванія рисованія — взглядъ, несомнѣнно, опередившій его время, и этимъ методомъ онъ пользовался при обученіи своей дочери. Хотя умъ, которому онъ прививалъ свои принципы, представлялъ въ высшей степени благопріятную почву для ихъ воспріятія, однако не подлежитъ сомнѣнію, что эта, столь хорошая, начальная школа имѣла важное вліяніе на Розу, и что главнымъ образомъ отцовскимъ урокамъ обязана она тою вѣрностью глаза и руки и тѣмъ замѣчательнымъ знаніемъ формъ, которыя больше всего поражаютъ насъ въ ея талантѣ.

Съ этого времени Роза работала подъ руководствомъ своего отца, необыкновенно серіозно и усидчиво занимаясь рисованіемъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, пробуя свои силы въ живописи и скульптурѣ.

Но возрастъ бралъ свое. Будучи еще очень молода, Роза съ восторгомъ принимала участіе въ развлеченіяхъ, лишь только представлялся къ тому случай, и охотно прерывала свои заня-

тія, дабы поиграть и пошалить съ братьями. Она любила воображать себя живущею въ романтическія времена трубадуровъ и шатлэнъ, странствующею на конѣ, за спиною у одѣтыхъ въ броню рыцарей, и не разъ, въ отсутствіе Бонера, мольберты и холсты его мастерской сильно страдали отъ шуточныхъ сраженій дѣвушки съ ея братьями, причемъ муштабели обращались въ копья, а палитры—въ щиты; начатыя картины порою сильно страдали, и Розѣ приходилось потомъ усаживаться за ихъ исправленіе. Послѣ подобныхъ шалостей, она снова принималась за работу съ удвоеннымъ жаромъ.

Молодая художница дѣлала быстрые успѣхи. Усердно помогая отцу приготовлять рисунки для издателей, она, въ то же время, аккуратно посѣщала Лувръ, для рисованія съ антиковъ и изученія картинъ старинныхъ мастеровъ. Являясь туда рано утромъ и оставаясь тамъ до часа закрытія музея, она отрывалась отъ работы только на нѣсколько минутъ для завтрака, состоявшаго изъ куска хлѣба.

Вскорѣ эта горячая преданность искуству обратила на дѣвушку вниманіе начальства и посѣтителей музея, гдѣ она начала выдаваться копіями съ образцовыхъ произведеній живописи. Продажа этихъ копій увеличивала матеріальныя средства семейства; вмѣстѣ съ тѣмъ, онѣ служили прекрасной школой для молодой художницы и давали ей возможность проникнуться духомъ старыхъ мастеровъ, сравняться съ которыми сдѣлалось ея завѣтной мечтою. Пуссенъ и Паулусъ Поттеръ были ея любимыми образцами, а точность и совершенство ея копій съ ихъ картинъ вызывали похвалы посѣтителей музея, казавшіяся ей тѣмъ болѣе лестными, чѣмъ искреннѣе высказывались онѣ совсѣмъ неизвѣстными ей лицами. Дни, когда случалось Розѣ слышать подобныя похвалы, были для нея настоящими праздниками и составляли лучшую награду за преданность ея искуству. Когда Луврскій музей закрывался, она перебиралась съ холстомъ и рисовальными принадлежностями въ окрестности Парижа, бывшія въ то время еще настоящей деревней. Тамъ, въ одиночествѣ, среди безмолвныхъ полей, она писала и рисовала съ натуры. Больше всего привлекали ее животныя и пейзажъ — сюжеты, въ трактованіи которыхъ достигла она потомъ такого совершенства.

Въ эту пору (въ 1840 г.), будучи всего восемнадцати лѣтъ отъ роду, она задумала написать картину для парижскаго салона. Тэмою для этой работы она взяла пару домашнихъ кроликовъ, грызущихъ морковь, и уже въ этомъ первомъ оконченномъ произведеніи своей кисти, явившемся предъ публикой, выказала то добросовѣстное отношеніе къ требованіямъ искуства и серіозность, которыя наблюдаются во всѣхъ ея картинахъ. Въ то время отецъ художницы жилъ съ семействомъ, въ предмѣстьѣ дю-Руль, № 29 (теперь—предмѣстье Сентъ-Оноре, № 157). Однимъ изъ его сосѣдей былъ извѣстный иллюстраторъ, Тони-Жоаннo, а въ сосѣд-

немъ домѣ обитало знатное польское семейство кн. Чарторыскихъ. Младшіе члены этого семейства воспитывались въ одной школѣ съ Огюстомъ и Изидоромъ Бонерами, въ которой ихъ отецъ состоялъ учителемъ рисованія. Благодаря этому, между Бонерами и Чарторыскими, привлеченными простымъ, но полнымъ достоинства характеромъ бѣднаго рисовальнаго учителя, установились самыя дружескія отношенія. Княжна Сапіа, тетка молодыхъ Чарторыскихъ, была такъ очарована замѣчательнымъ талантомъ и симпатичною личностью Розы, что предложила ей давать уроки ея племянницѣ.

Въ 1841 г., наша художница впервые представила свои работы на судъ публики. Она послала въ салонъ этого года двѣ картины: одну, изображавшую овецъ и козъ, другую—упомянутыхъ двухъ кроликовъ, писанныхъ съ натуры въ мастерской ея отца. Нынѣ эти картины принадлежатъ сестрѣ ея, Жюльеттѣ, въ замужествѣ г-жѣ Пейроль.

Въ салонѣ 1842—1843 гг. было выставлено уже нѣсколько произведеній Розы Бонеръ, изображавшихъ коровъ и лошадей. Въ этомъ салонѣ находились, кромѣ того, ея скульптурные эскизы животныхъ, доказывавшіе, что художница съ такимъ же совершенствомъ владѣетъ стекою, какъ и кистью. Къ счастью, ей удалось найдти неподалеку отъ Парижа, въ Виллье, маленькую ферму, владѣлецъ которой съ удовольствіемъ позволилъ ей пользоваться, какъ моделями, своими коровами, лошадьми и овцами, и это дало художницѣ все нужное для успѣшнаго продолженія ея занятій. Къ числу картинъ, написанныхъ ею въ это время, принадлежало прекрасное изображеніе голландской коровы, до такой степени понравившееся женѣ фермера, что Розѣ пришлось подарить его этой женщинѣ. Честная фермерша, переселившаяся впослѣдствіи въ Парижъ, очень удивилась, когда одинъ любитель живописи предложилъ ей значительныя деньги за эту картину, имѣвшую, въ ея глазахъ, цѣну только какъ портретъ ея любимой коровы.

Произведенія Розы Бонеръ скоро стали обращать на себя общее вниманіе, и въ салонѣ 1844 г. находились ея картины, доказывавшія, что она сдѣлала значительный шагъ впередъ. Въ апрѣлѣ этого года, отецъ ея писалъ: «Картины Розы произвели сильное впечатлѣніе. Газеты, въ особенности же «Le Moniteur», дали о нихъ самые лестные отзывы. Значеніе ея быстро возростаетъ въ глазахъ публики. Дѣйствительно, можно вполнѣ основательно считать себя удовлетвореннымъ ея успѣхами, потому что она пріобрѣла положеніе, ставящее ее выше недоброжелательной критики партій и дающее ей возможность обходиться безъ недостойной рекламы, которой обязаны своею извѣстностью многіе изъ превзойденныхъ ею соперниковъ. Придворный живописецъ Гуденъ помѣстилъ одну изъ ея картинъ рядомъ со своею и выразилъ желаніе представить ее генералу Аталэну и г. Вернѐ. Онъ осыпалъ Розу такими похвалами, что

если бы я не былъ столь увѣренъ въ ея рѣдкомъ умѣ, то боялся бы, какъ бы она не вообразила о себѣ чрезчуръ многаго».

Въ 1842 г. Бонеръ женился во второй разъ, вскорѣ послѣ чего посѣтилъ Канталь, родину своей жены, и вывезъ оттуда сильное впечатлѣніе величественной красоты Овернскихъ горъ. Его увлекательные разсказы объ этой мѣстности до такой степени подѣйствовали на воображеніе Розы, вообще чуткой къ красотамъ природы, что она рѣшилась, при первой возможности, побывать въ старой Оверни. Но прошло около четырехъ лѣтъ прежде, чѣмъ ей удалось исполнить это намѣреніе.

Въ 1845 г. Роза Бонеръ посѣтила свою младшую сестру, жившую въ Бордо̀, причемъ воспользовалась случаемъ сдѣлать поѣздку въ Ланды. Изъ этой печальной, болотистой, но нелишенной поэзіи и величія страны она вывезла немало этюдовъ, которые были сдѣланы не безъ личнаго риска, потому что тамошніе бѣдняки-крестьяне, не привыкшіе видѣть художниковъ за работой, относились къ Розѣ весьма недовѣрчиво, въ опасеніи, какъ бы она не сглазила ихъ скота и не повредила имъ самимъ. Не разъ случалось, что крестьяне готовы были напасть на нее; однажды, толпа мальчишекъ встрѣтила ее градомъ камней, принявъ ее за колдунью, и молодой художницѣ удалось спастись отъ грубости невѣжественныхъ и суевѣрныхъ ребятишекъ только благодаря вмѣшательству одной работницы, у которой искала она защиты.

Въ слѣдующемъ, 1846 году, Роза Бонеръ отправилась въ Овернь. Два мѣсяца провела она тамъ, бродя по горамъ и дѣлая этюды, которыхъ, подъ конецъ, образовалась у нея богатая коллекція. Эта поѣздка совсѣмъ очаровала нашу художницу. Сильныя салерскія коровы прекрасной рыжей масти, съ ихъ мощными формами; богатыя пастбища, перерѣзанныя и усѣянныя обрывистыми скалами и камнями; крутые скаты горъ, мѣстами поросшіе густымъ верескомъ, выгорѣвшимъ отъ палящихъ солнечныхъ лучей; вдали голубыя очертанія Пюи-де-Дома, Пломба-дю-Канталя и Пюи-Гріу сообщали величіе мѣстности, богатство красокъ которой наполняло восторгомъ душу художницы и доставило ей обильный матеріалъ для работъ, выставленныхъ въ салонѣ 1847—1848 года. Въ этомъ же году явилось въ салонѣ и нѣсколько ея бронзъ.

Работы эти оправдали ожиданія, возлагавшіяся на нее послѣ выставленныхъ ею предъ тѣмъ картинъ, удостоенныхъ въ 1845 году золотой медали третьяго класса. Извѣстіе объ этой первой наградѣ дошло до Р. Бонеръ неожиданно, въ то время, когда она находилась въ Бордо̀. Въ 1848 году, выставочное жюри салона присудило ей прямо первую золотую медаль. Вслѣдъ за этой наградой, множество поздравленій посыпалось на художницу, на ея друзей и, особенно, на ея отца, съ гордостью видѣвшаго, что его Роза быстрыми шагами приближается къ высокому посту въ средѣ художниковъ. Знаменитѣйшіе изъ

тогдашнихъ живописцевъ стремились лично высказать ей похвалу, и, между ними, такія лица, какъ О. Вернè, Поль Деларошъ, Браскассà и Леонъ Коньè, поспѣшили предложить ей свою поддержку и совѣты въ дальнѣйшихъ ея трудахъ. Послѣднее обстоятельство, вѣроятно, и было причиной того, что Розу Бонеръ считали въ чужихъ краяхъ ученицей Коньè. Разумѣется, она была очень рада пользоваться его опытными указаніями и всегда съ благодарностью признавала принесенную имъ пользу; но единственнымъ ея учителемъ былъ отецъ. Поэтому каталогъ салона на 1855 г. совершенно ошибочно называетъ ее ученицею Коньè.

Все семейство Бонеръ жило тогда вмѣстѣ, на улицѣ Румфоръ, гдѣ Роза превратила свою мастерскую въ настоящій звѣринецъ. На окнахъ висѣли клѣтки съ птицами; углы мастерской были заняты курами, утками, голубями, оживлявшими это убѣжище своимъ кудахтаньемъ, кряканьемъ и воркованіемъ; въ сосѣдней комнатѣ помѣщались пара овецъ и коза, вѣроятно, крайне удивившіяся своему переселенію съ зеленаго деревенскаго луга на шестой этажъ городскаго дома. Животныя и птицы служили натурщиками для молодой художницы, и можно себѣ представить, съ какою любовью заботилась она о нихъ. Братья Розы ежедневно водили овецъ и козъ въ «Долину-Монсò», уединенія которой еще не успѣли тогда нарушить предпріимчивые строители. Странно было видѣть, какъ эти животныя спускались и поднимались по лѣстницѣ въ шестой этажъ, покорно слѣдуя за своими юными вожаками.

Огюстъ Бонеръ также занимался живописью и съ 1845 года выставлялъ свои картины въ салонахъ. Изидоръ упражнялся въ скульптурѣ, а Жюльетта, переѣхавшая въ Парижъ, также брала уроки живописи у своего отца. Въ каталогѣ салона 1848 года, имена всѣхъ членовъ семейства значились рядомъ. Молодые люди работали бокъ о бокъ, подъ надзоромъ старика-Бонера, съ гордостью видѣвшаго вокругъ себя это молодое поколѣніе художниковъ, обязанное своимъ художественнымъ образованіемъ ему одному и обѣщавшее озарить его имя блескомъ славы, которой не суждено было достигнуть ему самому. По вечерамъ, всѣ усаживались вокругъ большаго стола, и въ то время, какъ остальные рисовали при свѣтѣ лампъ, кто-нибудь читалъ вслухъ романъ Вальтера Скотта, или какое-либо другое новоизданное сочиненіе.

Въ ту пору выходили въ свѣтъ романы Жоржъ-Зандъ. Ея простыя, трогательныя описанія, полныя поэзіи и правды, возбуждали въ Розѣ восторгъ. Въ своемъ пылкомъ воображеніи, она такъ живо воспроизводила разсказываемыя писательницею сцены, какъ-будто бы онѣ происходили предъ нею въ дѣйствительности, и покрывала бумагу рисунками, которые могли служить отличными иллюстраціями къ прочитаннымъ романамъ. Если сравнивать произведенія Жоржъ-Зандъ и Розы Бонеръ, то

нельзя не признать, что между обѣими, вполнѣ самостоятельными художницами, хотя и нѣтъ полной аналогіи, однако есть все-таки много общаго. Какъ въ описаніяхъ знаменитой романистки, такъ и въ картинахъ нашей артистки, замѣчаешь одну и ту же страстную любовь ко всему прекрасному и поэтичному въ природѣ, то же исканіе правды, то же искреннее чувство, ту же деликатную обработку сюжетовъ. Подобной же общей чертой у обѣихъ является любовь къ деревнѣ, и обѣ одинаково ревностно наблюдаютъ и изучаютъ деревенскую жизнь. При взглядѣ на «Ниверпейскихъ пахарей», можно признать эту картину воплощеніемъ прочувствованнаго, правдиваго описанія утра въ началѣ первой главы «Mare au Diable», а именно тѣхъ страницъ, на которыхъ рисуется Жерменъ, идущій за плугомъ и выворачивающій его желѣзомъ комья глинистой почвы, надъ которою стелется паръ подъ лучами восходящаго солнца.

«Нивернейскіе пахари» были исполнены Розой Бонеръ, несомнѣнно, подъ впечатлѣніемъ означеннаго романа и поѣздки въ Ниверне̇. Художница приняла приглашеніе одной изъ ученицъ своего отца и своей собственной, Матье, жившей вблизи Ниверна, провести у нея лѣто 1848 г., и здѣсь выработала идею своей будущей картины.

Около этого времени, отецъ Розы былъ назначенъ директоромъ женской рисовальной школы въ улицѣ Туренъ, въ С.-Жерменскомъ предмѣстьѣ. Произошло это такимъ образомъ: съ 1830 г. Бонеръ примкнулъ къ соціалистическому движенію С.-Симона и Анфантена, идеи которыхъ о всемірномъ братствѣ и взаимной помощи соблазняли въ ту пору многіе выдающіеся умы. Бонеръ, участвуя въ собраніяхъ сенъ-симонистовъ въ Менильмонтанѣ, познакомился съ замѣчательными лицами, входившими въ составъ этого общества, между прочимъ, съ Перейромъ, Арлесомъ, Дюфуромъ, Карно̇, Леверрье, Талабо̇, Эйхталемъ, Олендомъ-Родригомъ, Базаромъ, Огюстомъ Контомъ и Фелисьеномъ Давидомъ. Когда общество распалось, почти всѣ члены его достигли высокаго положенія въ свѣтѣ, и Бонеръ, не смотря на свое неважное, сравнительно съ его друзьями, общественное значеніе, остался съ ними въ самыхъ дружескихъ отношеніяхъ. Революція 1848 г., отразившая идеи сенъ-симонистовъ, выдвинула на первый планъ многихъ изъ людей, принадлежавшихъ къ менильмонтанскому кружку, и было естественно, что они позаботились о судьбѣ прежняго своего друга, бѣднаго рисовальнаго учителя. Благодаря имъ, онъ получилъ упомянутую должность директора женской рисовальной школы.

Вслѣдствіе этого, Бонеръ переѣхалъ изъ ул. Румфортъ въ ул. Туренъ, въ С. Жерме́нскомъ предмѣстьѣ, неподалеку отъ Медицинской Школы. Около того времени у него родился отъ втораго брака еще сынъ, Германъ. Къ несчастью, въ новой квартирѣ не оказалось мѣста для мастерской Розы Бонеръ, и художница была принуждена искать для себя помѣщенія въ

окрестностяхъ Парижа. Она нашла въ Rue de l'Ouest мастерскую, достаточно просторную для того, чтобы свободно писать задуманную єю большую картину. Это были «Нивернейскіе пахари». Она написала ихъ въ теченіе зимы 1848—49 гг. и выставила въ салонѣ 1849 г. Тогда Бонеръ сильно страдалъ болѣзнью сердца, не позволявшей ему выходить изъ дому, а потому онъ не имѣлъ возможности помогать Розѣ; но трудно было ему устоять противъ желанія видѣть картину, похвалы которой слышалъ онъ отъ своихъ дѣтей и друзей. Собравъ послѣднія силы, онъ отправился въ мастерскую дочери. Передъ ея произведеніемъ, его волненію не было границы, и глаза его наполнились слезами восторга. Послѣ этого онъ уже не чувствовалъ горечи даже при мысли о своей близкой смерти. Счастье его было полно: ему суждено было увидѣть свою дочь, свою любимую ученицу, передъ ея шедевромъ, ставившимъ ее разомъ на одинъ уровень съ величайшими мастерами. Онъ умеръ вскорѣ послѣ того, въ мартѣ 1849 года.

«Нивернейскіе пахари» окончательно упрочили репутацію Розы Бонеръ. Правительство выразило желаніе пріобрѣсть эту картину для Люксанбургскаго музея, но французскіе финансы находились въ то время не въ цвѣтущемъ положеніи, вслѣдствіе чего министерство изящныхъ искуствъ могло предложить за картину неболѣе 3000 франковъ — цѣну, во всякомъ случаѣ, крайне умѣренную. Тѣмъ неменѣе, художница согласилась на нее.

По смерти отца, Роза заняла мѣсто директрисы женской рисовальной школы и при исполненіи обязанностей, связанныхъ съ этою должностью, пользовалась помощью сестры своей, Жюльетты. Она стояла во главѣ школы до 1860 г.; послѣ отказа ея въ этомъ году отъ званія директрисы, она была всетаки оставлена почетной попечительницей этого заведенія.

Еще раньше, чѣмъ задуманы были «Нивернейскіе пахари», Р. Бонеръ имѣла обыкновеніе посѣщать парижскія бойни, съ цѣлью дѣлать этюды и эскизы для своихъ будущихъ картинъ, и занималась тамъ этимъ дѣломъ въ присутствіи мясниковъ, не избѣгая видѣть самыя отвратительныя сцены. Однако, въ этомъ случаѣ ее сопровождали туда братъ и мадемуазель Мика̀, ея преданный другъ и бывшая ученица, постоянно жившая съ нею до самой своей смерти, послѣдовавшей въ скоромъ времени.

Успѣхъ «Пахарей» внушилъ Р. Бонеръ мысль исполнить картину еще большаго размѣра. Наша артистка была тогда въ полномъ разцвѣтѣ силъ, и ея предпріимчивость не устрашилась предпріятія, предъ которымъ отступилъ бы самый смѣлый художникъ-мужчина. Она задумала написать «Парижскій конскій рынокъ» и съ этою цѣлью сдѣлала множество этюдовъ лошадей, предоставленныхъ въ ея распоряженіе ея друзьями. Но для успѣшнаго выполненія картины было необходимо, чтобы художница сама посѣщала рынокъ и изучила различныя породы и

характерныя особенности лошадей, приводившихся на продажу. При ея добросовѣстности и величайшей правдивости, такое посѣщеніе казалось ей обязанностью въ отношеніи искуства. Но, къ сожалѣнію, она убѣдилась горькимъ опытомъ на скотобойняхъ, какія неудобства и непріятности можетъ навлечь на нее женскій костюмъ, если бы она стала являться въ немъ среди барышниковъ и грубаго люда, обыкновенныхъ посѣтителей конскаго рынка. Поэтому, чтобы заниматься этюдами безъ затрудненій и не обращать на себя общаго вниманія, она рѣшилась надѣть мужское платье. Ея мужеобразное лицо, вмѣстѣ съ коротко-остриженными волосами, способствовали мистификаціи. Планъ Розы удался до такой степени, что барышники, среди которыхъ она дѣлала свои этюды, принимали ее за молодаго художника, изучающаго лошадей. Имъ льстило, что она рисовала ихъ лучшихъ скакуновъ, и они охотно заставляли послѣднихъ позировать и гарцовать передъ нею. Такимъ способомъ получила она возможность спокойно вести свою работу и заготовлять эскизы для будущей большой картины.

Изъ предыдущаго видно, почему Р. Бонеръ впервые надѣла мужское платье. Сдѣлала она это не изъ-за пустаго стремленія къ эксцентричности, какъ замѣчали нѣкоторые. Жизнь ея, прошедшая вдали отъ свѣтскаго шума, въ столь любимомъ ею мирномъ уединеніи, уже сама по себѣ является достаточнымъ опроверженіемъ этого оскорбительнаго предположенія и съ несомнѣнностью доказываетъ, что художница, менѣе чѣмъ кто-либо иной, желала отличиться капризной особенностью. Тѣмъ неменѣе справедливо, что, разъ надѣвши мужской костюмъ, очень удобный особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда приходилось лазить на лѣстницу, напр. при исполненіи большихъ картинъ, Р. Бонеръ уже никогда не разставалась съ этимъ костюмомъ во время работы. Но въ публикѣ она появлялась неиначе, какъ въ женскомъ платьѣ.

Какъ на шестомъ этажѣ на улицѣ Румфортъ, такъ и въ мастерской на Rue de l'Ouest, гдѣ художницѣ было и просторнѣе, и удобнѣе, она держала животныхъ, которыми пользовалась, какъ моделями. Въ этой уединенной части окрестностей Люксанбурга, въ глубинѣ дома, гдѣ безмолвіе нарушалось только блеяніемъ овцы или ржаніемъ лошади, Р. Бонеръ всецѣло погружалась въ свою работу. Въ маѣ 1852 г., одинъ журналистъ, получившій рѣдкую привилегію посѣтить студію артистки, писалъ о ней: «Огромный холстъ, на которомъ нѣтъ еще и признаковъ начатой работы, занимаетъ собою всю ширину мастерской. Предпріимчивая молодая художница собирается писать картину, которую называетъ въ шутку «парѳенонскимъ фризомъ». Для нея уже сдѣлала она нѣсколько замѣчательныхъ этюдовъ лошадей. Кто взглянетъ на ея тщедушную, маленькую фигуру, стоящую у огромнаго холста, тотъ можетъ вообразить себѣ, что громадная затѣя не по ея силамъ; но, вглядѣвшись въ открытыя, энергич-

ныя черты ея лица, видя ея высокій лобъ, густые, остриженные помужски волосы, ея темные, быстрые, сверкающіе глаза, перестанешь сомнѣваться и поймешь, что этою женщиною руководятъ въ работѣ не безразсудная дерзость, а возвышенное стремленіе и сознаніе собственной силы».

«Конскій рынокъ» былъ выставленъ въ салонѣ 1853 г. Картина эта, громаднѣйшая между произведеніями живописцевъ животныхъ, и въ которой лошади, хотя и написанныя въ $^{2}/_{3}$ натуры, кажутся натуральнаго роста, сдѣлалась, какъ это бываетъ со всѣми первоклассными произведеніями искуства, предметомъ горячихъ споровъ. Успѣхъ ея былъ неслыханный: художница получила всѣ отличія, присуждаемыя послѣ салона, и ея произведенія были объявлены на будущее время не подлежащими, для принятія ихъ на выставку, разсмотрѣнію со стороны жюри. Эта исключительная почесть была величайшей наградою для художницы.

Картина сильно понравилась Наполеону III, и онъ выразилъ желаніе пріобрѣсти ее въ свою собственность. Чтобы угодить императору, министръ изящныхъ искуствъ вступилъ съ Р. Бонеръ въ переговоры относительно покупки ея произведенія; но предложенная имъ цѣна была гораздо ниже той, какую требовала художница. Свиданіе министра съ нею не привело ни къ какому результату, и картина осталась у нея на рукахъ. Черезъ нѣсколько времени, «Конскій рынокъ» былъ отправленъ на выставку въ Гентъ, гдѣ его успѣхъ былъ неменѣе значителенъ, чѣмъ въ Парижѣ. Жители Гента, въ благодарность за то, что картина погостила въ ихъ городѣ, поднесли художницѣ въ подарокъ великолѣпный камей, на которомъ было воспроизведено это капитальное твореніе. По закрытіи гентской выставки, Роза Бонеръ собралась-было привезти картину назадъ, въ Парижъ, въ нанятую незадолго передъ тѣмъ новую мастерскую свою на Rue d'Assas, когда къ ней обратился съ предложеніемъ продать это произведеніе нѣкій картиноторговецъ Гамбартъ. Они скоро сошлись въ условіяхъ, и Гамбартъ сдѣлался собственникомъ дивной картины. Сначала онъ возилъ ее для показа по Англіи, а потомъ въ Америку, гдѣ и продалъ одному богатому любителю искуства. Въ настоящее время «Конскій рынокъ» украшаетъ собою Нью-Іоркскій музей. По просьбѣ Гамбарта, Р. Бонеръ сдѣлала два повторенія этой картины, изъ которыхъ одно находится теперь въ Лондонской Національной Галереѣ.

Въ 1855 году, Бонеръ явилась на всемірную выставку съ картиною, заказанною ей французскимъ правительствомъ и служащею панданомъ къ «Нивернейскимъ пахарямъ». Картина эта, изображающая покосъ, доставила художницѣ первоклассную медаль и, послѣ непродолжительнаго пребыванія своего въ Люксанбургскомъ музеѣ, была перемѣщена въ Лувръ.

Въ томъ же году, Р. Бонеръ посѣтила Пиренеи. Уже давно хотѣлось ей взглянуть на величественную и живописную страну,



Конскій рынокъ, картина Р. Бонеръ.

красотами которой она бредила заранѣе. Она направилась въ окрестности Люза, С.-Совера и Конфранка и добралась до испанскаго склона горъ, порою останавливаясь на пути для того, чтобы переносить на полотно виды, особенно поражавшіе ея взоры. Изъ этого путешествія она возвратилась съ богатымъ запасомъ этюдовъ, которые впослѣдствіи доставили ей благодарный матеріалъ для многихъ картинъ.

«Конскій Рынокъ», въ теченіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ странствовавшій по важнѣйшимъ городамъ Англіи, сдѣлалъ имя Розы Бонеръ популярнымъ среди англичанъ, которые любовались имъ съ энтузіазмомъ. Вслѣдствіе этого, художница получила множество приглашеній посѣтить Англію и Шотландію; она согласилась на путешествіе въ эти страны тѣмъ охотнѣе, что ей памятны были милые вечера въ улицѣ Румфортъ, когда романы Вальтера Скотта читались вслухъ во время занятій рисованіемъ, и не изгладилось сильное впечатлѣніе, произведенное на ея воображеніе живописными разсказами шотландскаго романиста. Кромѣ того, ей очень хотѣлось поближе познакомиться съ работами знаменитаго англійскаго живописца животныхъ Ландира.

Р. Бонеръ отправилась въ Англію въ августѣ 1856 г., и 8 числа того же мѣсяца уже передавала своей сестрѣ первыя впечатлѣнія путешествія. «Переѣздъ—писала она—былъ очень пріятенъ, такъ какъ никто не страдалъ морскою болѣзнью. Я попала въ загородный домъ г. и г-жи Гамбартъ. Англія, право, страна прелестная, хотя и нѣсколько монотонная. Всюду здѣсь видишь роскошныя нивы и прекрасныя деревья; дубы здѣсь—почти черные, что̀ придаетъ особенный характеръ пейзажу. Вчера я была въ Виндзорскомъ паркѣ, гдѣ попадаются деревья столь же почтенныхъ лѣтъ и размѣра, какъ и въ Фонтенебло. Въ этомъ паркѣ натолкнулась я на очень хорошенькій сюжетъ для картины: подъ большимъ дубомъ собралось стадо, штукъ около двухсотъ, ланей. Мы остановили экипажъ, и я, вмѣстѣ съ г. Гамбартомъ, попробовала подойдти поближе, чтобы разсмотрѣть этихъ милыхъ животныхъ. Представь себѣ мое удивленіе: вмѣсто того, чтобы спугнуть ихъ, я увидѣла самое интересное зрѣлище: всѣ самцы, со своими красивыми рогами, которые они носятъ съ большимъ благородствомъ и гордостью, образовали прямо противъ насъ каррѐ, тогда какъ самки съ дѣтьми поспѣшили укрыться за этой, выступившей впередъ, охраною. Чтобы испытать дѣйствіе нашихъ движеній на стадо, мы направились влѣво: всѣ самки перебѣжали направо, а самцы пристально слѣдили за нашими движеніями. Не могу разсказать тебѣ, какая чудесная была эта картина, и какъ мнѣ было весело смотрѣть на эту военную эволюцію, внушенную ланямъ инстинктомъ при видѣ угрожающей опасности. Мы намѣреваемся также осмотрѣть старый лѣсъ, столь прославленный подвигами Робина Гуда. Говорятъ, тамъ есть деревья, уцѣлѣвшія еще отъ его времени. Къ несчастью, здѣсь идутъ постоянные дожди, а въ Шотландіи.

какъ я слышала, еще гораздо хуже; поэтому я начинаю принимать мѣры на случай дурной погоды».

Англійскіе ландшафты произвели на путешественницу сильное впечатлѣніе, но особенно восхитила ее поѣздка въ Шот-



Отдыхающія лани, картина Р. Бонеръ.

ландію. Суровая и меланхолическая природа, озера, одѣтыя туманомъ горы и живописныя стада этой страны много говорили воображенію художницы.

Посѣщеніе Шотландіи пробудило въ ея душѣ впечатлѣнія, которыя испытывала она прежде, при чтеніи романовъ Вальтера Скотта, и впослѣдствіи, когда работала она надъ эскизами и этюдами дикихъ шотландскихъ видовъ, въ умѣ ея оживали прекрасныя описанія знаменитаго романиста. Какъ въ Англіи, такъ и въ Шотландіи, она нашла радушный пріемъ и собрала богатый запасъ этюдовъ для лучшихъ изъ своихъ послѣдующихъ картинъ. Съ сожалѣніемъ разсталась она съ этими странами и возвратилась въ Парижъ.

Суетливая парижская жизнь, среди которой общественныя условія мѣшали художественнымъ занятіямъ, и неудобство держать около себя животныхъ, необходимыхъ для этюдовъ, побудили Р. Бонеръ избрать себѣ резиденціей такое мѣсто въ окрестностяхъ Парижа, гдѣ можно было спастись отъ докучливыхъ посѣтителей и, въ деревенской тиши, вдалекѣ отъ требованій свѣтской жизни, предаваться художественному труду. Она наняла для себя помѣщеніе на фермѣ Шевиллй, близъ Бургъ-ла-Рена, неподалеку отъ Парижа, и перенесла туда павильонъ, въ которомъ работала при женской рисовальной школѣ. Хозяинъ фермы охотно предоставилъ въ ея распоряженіе своихъ лошадей, коровъ и овецъ, такъ что она имѣла здѣсь все, что только сельская жизнь могла дать для ея работы. Близость къ Парижу представляла также немалое удобство и не мѣшала художницѣ исполнять обязанности по рисовальной школѣ, директрисой которой она продолжала оставаться. Однако, занятія въ школѣ отнимали у нея много драгоцѣннаго времени и сильно стѣсняли ея свободу. Вслѣдствіе этого, она, въ 1860 г., отказалась отъ должности директрисы, въ намѣреніи совсѣмъ удалиться въ деревню и нераздѣльно предаться тамъ живописи среди своихъ любимыхъ животныхъ. Около Фонтенебло, въ наименѣе извѣстной и посѣщаемой части столь привлекательнаго тамошняго лѣса, пріискала она домъ и паркъ, совершенно соотвѣтствовавшіе ея любви къ уединенію. Она наняла для себя эту усадьбу и построила въ ней большую мастерскую. Съ тѣхъ поръ художница жила здѣсь почти постоянно.

Въ ту пору, Фонтенебло и Компьень были любимыми лѣтними резиденціями Наполеона III. Императрица Евгенія также очень любила эти мѣста. На лѣтніе мѣсяцы весь дворъ переселялся въ Фонтенебло, причемъ древній дворецъ Франциска I и Людовика XIV дѣлался свидѣтелемъ такой же блестящей жизни, какъ и въ старые годы.

Вслѣдствіе этого, Роза Бонеръ, вопреки любви своей къ уединенію, была принуждена возобновить сношенія съ тѣми лицами императорскаго двора, съ которыми была знакома въ Парижѣ, а также и съ тѣми людьми, которые, узнавъ объ ея пребываніи въ близкомъ сосѣдствѣ, въ замкѣ Би, рѣшались посѣщать знаменитую художницу въ ея мастерской. Въ Фонтенебло относились къ ней всегда съ глубокимъ уваженіемъ, и ей дано

было разрѣшеніе охотиться, сколько угодно, въ заповѣдномъ лѣсу. Р. Бонеръ, страстно любя охоту и будучи отличной наѣздницей, не преминула воспользоваться полученнымъ дозволеніемъ.

Въ іюлѣ 1864 г., во время пребыванія двора въ Фонтенебло, императрица Евгенія, прекрасно знавшая талантъ художницы по ея произведеніямъ, пожелала познакомиться съ нею лично. Въ одну изъ своихъ прогулокъ по лѣсу, она нежданно явилась къ художницѣ и застала ее за мольбертомъ, съ кистями и палитрой въ рукахъ; посмотрѣвъ, какъ она работаетъ, Евгенія сказала ей очень милый комплиментъ и, при разставаньи, заказала ей картину для своей собственной коллекціи. Это посѣщеніе дало случай императрицѣ оцѣнить всю громадность таланта Бонеръ и узнать ея умъ и благородный характеръ. Супруга Наполеона III захотѣла почтить ее какимъ-либо отличіемъ, достойнымъ женщины, сдѣлавшей такъ много для прославленія своего пола, и просила для нея у императора крестъ Почетнаго Легіона. До того времени, женщины получали этотъ орденъ неиначе, какъ за храбрость и подвиги милосердія, такъ что пожалованіе его художницѣ только за ея талантъ было неслыханной новостью. Поэтому желаніе императрицы встрѣтило сильное сопротивленіе со стороны совѣтниковъ Наполеона III; онъ колебался и, насколько могъ, откладывалъ рѣшеніе вопроса. Хотя ему самому хотѣлось пожаловать художницѣ этотъ орденъ, однако онъ затруднялся поступить вопреки мнѣнію своихъ приближенныхъ.

Императрица, тѣмъ неменѣе, не покидала своего намѣренія. Въ слѣдующемъ году, императоръ отправился въ Алжиръ, и на время его отсутствія правительницею Франціи осталась императрица. Пользуясь этимъ благопріятнымъ случаемъ, она рѣшилась употребить свою временную власть въ пользу художницы. Между тѣмъ, Р. Бонеръ совершенно не знала, какую честь, наперекоръ сильной оппозиціи, готовится оказать ей императрица. Въ началѣ іюня, императрица отправилась въ Фонтенебло, предполагая провести тамъ нѣсколько дней въ ожиданіи возвращенія императора; она извѣстила Р. Бонеръ, что заѣдетъ къ ней въ Би взглянуть на эскизъ заказанной ею картины. Въ назначенный день, утромъ, художница еще приготовлялась встрѣтить высокую гостью, когда узнала, что императрица и ея свита уже прибыли въ замокъ и идутъ въ мастерскую. День былъ очень жаркій, а потому императрица, желая воспользоваться утренней прохладой, выѣхала изъ дворца нѣсколькими часами раньше, чѣмъ предполагала. Художница, застигнутая врасплохъ, наскоро застегнула на себѣ блузу, которую постоянно носила за работой и которую уже нѣкогда было замѣнить болѣе нряднымъ костюмомъ, и въ такомъ видѣ явилась передъ императрицей. Послѣ нѣсколькихъ дружескихъ словъ и похвалъ этюдамъ для предположенной картины, ея величество открыла

маленькій футляръ, находившійся въ рукахъ ея камергера, достала оттуда крестъ Почетнаго Легіона и прикрѣпила его на груди Р. Бонеръ булавкой, взятой отъ одной изъ придворныхъ дамъ, такъ какъ въ мастерской булавокъ не оказалось. Легко представить себѣ, какъ удивилась художница и какъ была тронута при видѣ ордена, пожалованнаго ей столь неожиданно и съ такою любезностью. Императрица поцѣловала ее, сказавъ, что считаетъ за счастье выразить такимъ образомъ свое уваженіе къ ея таланту, которымъ сама гордится, какъ женщина, и что въ ту минуту, въ лицѣ Розы, она чествуетъ и женщину, и художницу. Приказъ о награжденіи артистки орденомъ появился 11 іюня въ «Journal Officiel». Въ тотъ же день императоръ вернулся изъ Алжира и нашелъ императрицу въ Фонтенебло.

Вскорѣ послѣ полученія ордена, Р. Бонеръ удостоилась приглашенія на обѣдъ къ ихъ величествамъ. Это былъ знакъ особой милости, казавшійся строгимъ блюстителямъ придворнаго этикета равносильнымъ пожалованію ордена.

Молодой принцъ Луи-Наполеонъ, бывая въ Фонтенебло, также любилъ направлять свои прогулки въ усадьбу художницы, гдѣ и забавлялся игрою съ животными, содержавшимися въ тамошнемъ паркѣ.

Вѣсть о пожалованіи Розѣ Бонеръ ордена быстро разнеслась, и новая слава окружила ея имя. Однако это обстоятельство не измѣнило ея отношеній къ свѣту, и она продолжала, попрежнему, жить уединенно. И теперь сыпались на нее почести, хотя, по винѣ враждовавшихъ художническихъ партій, на всемірной выставкѣ 1867 года ей досталась золотая медаль только втораго класса, не смотря на то, что на эту выставку было прислано ею нѣсколько превосходныхъ картинъ. Со всѣхъ сторонъ получала она знаки отличія: мексиканскій императоръ Максимиліанъ пожаловалъ ей орденъ Санъ-Карлоса, бельгійскій король сдѣлалъ ее кавалеромъ ордена Леопольда, Антверпенская академія художествъ избрала ее въ свои члены.

Когда наступила война 1870 года со всѣми ея ужасами и страданіями, гордое сердце художницы болѣло при видѣ несчастій ея отечества и паденія его славы; она горько сожалѣла, что ея полъ не позволялъ ей взяться за оружіе для защиты Франціи.

При приближеніи шедшей на Парижъ нѣмецкой арміи къ Фонтенебло, Р. Бонеръ не покинула своего замка; мало того, считая позорнымъ уклоняться отъ бремени, тяжело ложившагося на ея соотечественниковъ, она отказалась отъ покровительства принца Фридриха-Карла, армія котораго заняла эту мѣстность,—отказалась даже принять лично принца, пожелавшаго посѣтить ея зaмокъ; принцъ, осмотрѣвъ мастерскую и паркъ, не сталъ настаивать на свиданіи съ художницей, уважая въ ней чувство патріотизма и сознавая, что ей было бы тяжело видѣть одного изъ побѣдителей ея родины.

Зима 1870 г. была очень печальна для Розы Бонеръ, проведшей ее въ своемъ уединенномъ замкѣ, окруженномъ германскими войсками. У нея не было возможности получать вѣсти отъ родныхъ, изъ которыхъ нѣкоторые нашли себѣ смерть въ Парижѣ, во время его осады, а другіе искали убѣжища въ отдаленной провинціи, въ Вандеѣ. До слуха ея доносился громъ пушекъ, бомбардировавшихъ Парижъ, и въ перестрѣлкахъ подъ его стѣнами, можетъ быть, участвовали ея братья. Случалось, что несчастные французскіе солдаты, счастливо избѣжавшіе нѣмецкаго плѣна, пробирались черезъ фонтенеблоскій лѣсъ, дабы присоединиться къ арміи, дѣйствовавшей на Лоарѣ. Въ ночную пору они заходили въ замокъ, съ увѣренностью найдти въ немъ радушный пріемъ и помощь; отдохнувъ и получивъ облегченіе отъ своихъ страданій, они снова пробирались въ лѣсъ. Среди этого горя и страданій, медленно тянулись мрачные дни ужасной зимы, и Р. Бонеръ уже не находила поддержки и утѣшенія въ работѣ, которая составляла для нея отраду въ болѣе спокойныя времена.

По окончаніи войны, наша художница опять взялась за кисти и стала трудиться съ обычною бодростью и усидчивостью, не ослабѣвавшими даже съ приближеніемъ къ ней старости. Душею она была попрежнему молода; годы не повліяли на нее и не коснулись всей силы ея воображенія и упорнаго исканія прекраснаго, составлявшихъ тайну очарованія, производимаго ея созданіями. Р. Бонеръ постоянно жила въ замкѣ Би, но въ послѣдніе годы проводила зимніе мѣсяцы въ Ниццѣ, вмѣстѣ съ г-жею Мика̀, чего требовало слабое здоровье послѣдней. Недавно эта пріятельница скончалась, къ величайшему горю художницы.

Уже не участвуя въ ежегодныхъ парижскихъ салонахъ, Р. Бонеръ, тѣмъ неменѣе, продолжаетъ заниматься живописью, проявляя все новыя и новыя стороны своего таланта въ изображеніи всякаго рода животныхъ. Дикіе звѣри, овцы, лошади, быки и коровы одинаково служили для нея моделями. Живя въ Парижѣ, она очень часто посѣщала Jardin des Plantes, для изученія львовъ и тигровъ. Благодаря своей дружбѣ съ директоромъ музея, И. Жоффруа-Сентъ-Иллеромъ, она пользовалась всевозможными льготами при исполненіи своихъ этюдовъ. Какъ моделью, пользовалась она также львицей, принадлежавшей одному изъ ея пріятелей. Львица, очень ручная, жила на свободѣ въ паркѣ, въ окрестностяхъ Мелёна. Она была привезена изъ Алжира еще львенкомъ и отличалась необыкновенною кротостью. Въ паркѣ, она играла съ коровами, гулявшими на его лужайкахъ, любила лежать на стѣнѣ, отдѣлявшей паркъ отъ дороги, и оставалась тутъ по цѣлымъ часамъ, съ любопытствомъ слѣдя за прохожими. Не смотря на извѣстную всѣмъ кротость животнаго, они все-таки ощущали, при видѣ ея, нѣкоторый страхъ, хотя львицѣ никогда не удавалось пробраться за предѣлы парка. Р. Бонеръ находила эту львицу очень послушной натурщицей и пользовалась ею до конца ея жизни.

Въ 1880 г., собравшись написать львовъ, она пріобрѣла сама льва и львицу. Пара чудесныхъ, рослыхъ звѣрей содержалась въ ея усадьбѣ. Но они далеко не были такъ кротки, какъ прежняя львица, и, не смотря на крѣпкія загородки, окрестные жи-



Старый монархъ, этюдъ Р. Бонеръ.

тели, издалека содрогавшіеся по вечерамъ при ихъ рычаньи, не безъ удовольствія узнали, что художница, сдѣлавъ съ нихъ нужные этюды, подарила ихъ Естественноисторическому Музею, а себѣ купила пару львятъ, въ намѣреніи ихъ приручить; но они жили недолго.

Въ 1877 г., испанскій консулъ въ Ниццѣ, Гамбартъ, представилъ въ мадридскій музей прекрасную картину Р. Бонеръ, изображающую льва. За это пожертвованіе, король Альфонсъ XII наградилъ художницу командорскимъ крестомъ ордена Изабеллы Католической.

Въ прошедшемъ году, «Нивернейскіе пахари» красовались на парижской всемірной выставкѣ и, въ ряду множества находившихся на ней талантливыхъ картинъ, поражали свѣжестью и богатствомъ своихъ красокъ, какъ и сорокъ лѣтъ тому назадъ. Со времени исполненія этой юношеской работы, сила воображенія и энергія не покидали художницы ни на минуту.

Въ теченіе своей жизни она вкусила и сладость славы, и горечь страданія; годы убѣлили ея голову, морщины покрыли лицо, но безсмертное вдохновеніе, поставившее ее на одинъ уровень съ величайшими изъ художниковъ, сохранилось во всей свѣжести. Рѣдко жизнь художника была болѣе дѣятельна, болѣе блестяща, болѣе запечатлѣна простымъ и спокойнымъ достоинствомъ и, можетъ быть, вообще болѣе счастлива. Испытавъ въ ранней юности тягость бѣдности, Роза Бонеръ, благодаря исключительно своему таланту, достигла независимости и богатства. Она пользовалась славой, единственной въ своемъ родѣ, и получала самыя лестныя выраженія восторга со всѣхъ концевъ свѣта, не имѣя приэтомъ надобности измѣнять своей привычкѣ къ уединенію. Почести сыпались на художницу, и она пользовалась преимуществомъ вкушать обаяніе извѣстности и, вмѣстѣ съ тѣмъ, сладость тишины и спокойствія. Конечно, никто болѣе нея не заслужилъ такого рѣдкаго счастья. Секретъ этого счастья кроется въ любви художницы къ труду и въ страсти къ наблюденію. Щедрая природа открываетъ свои тайны каждому, кто стремится познать ихъ, кто неустанно и любовно изучаетъ ее. Жизнь Розы Бонеръ, окруженной почетомъ, была, прежде всего, жизнью трудовою.

(Окончаніе будетъ).





СТАРИННЫЯ РУКОВОДСТВА ПО ТЕХНИКѢ ЖИВОПИСИ



Статьи П. Я. АГГЕЕВА

(*Продолженіе*)

IV.

Джованни-Баттиста Арменини

De veri precetti della pittura, libri 3. — Объ истинныхъ правилахъ живописи, 3 книги.



азсмотрѣнныя нами въ предшествовавшихъ статьяхъ древнѣйшія средневѣковыя руководства Θеофила, Ираклія, Діонисія Фурнаграфіота и Ченнино-Ченнини представляютъ, какъ мы видѣли, только сборники наставленій или рецептовъ для приготовленія и употребленія матеріаловъ, необходимыхъ живописцу при его работахъ.

Въ эпоху Возрожденія изящныхъ искуствъ появились руководства Леона-Баттисты Альберти, Ліонардо да-Винчи, Джованни-Баттисты Арменини и Паоло Ломаццо, имѣющія уже другой характеръ.

Въ нихъ техника, или, такъ сказать, ремесло живописи, уступаетъ первое мѣсто вопросамъ, касающимся творческой силы человѣческаго духа, условій возникновенія, развитія и выраженія идей художника, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, опредѣляется цѣль, къ которой онъ долженъ стремиться, и указываются задачи, подлежащія его разрѣшенію согласно требованіямъ его вѣка.

Это новое направленіе проявилось около половины XV столѣтія, въ сочиненіи: «De pittura» (О живописи) Леона-Бат. Аль-

берти, замѣчательнаго ученаго, архитектора, поэта, живописца и математика, родившагося приблизительно въ 1400 г., въ Венеціи, и умершаго въ 1472 г., въ Римѣ.

Основанный на эстетическихъ требованіяхъ взглядъ Альберти на живопись не остался безъ вліянія на послѣдующее поколѣніе писателей и замѣтно отразился даже на извѣстномъ, составленномъ Л. да-Винчи, въ концѣ 15 вѣка, «Трактатѣ о живописи», который, во всякомъ случаѣ, стоитъ, однако, выше названнаго сочиненія Альберти по широтѣ воззрѣнія на искуство и по практическому его пониманію.

Альберти не входитъ въ техническія подробности живописи; у него, точно такъ же, какъ и въ «Трактатѣ» Винчи, мы находимъ—какъ бы случайно вставленныя—только четыре главы: 119, 120, 352 и 353, касающіяся техники, быть можетъ, потому что Винчи, перейдя отъ темперы къ новой манерѣ письма на маслѣ, самъ еще не довѣрялъ ей и подвергалъ, какъ извѣстно, постояннымъ изслѣдованіямъ пріемы, еще не установившіеся и не оправданные временемъ.

Такимъ образомъ, изъ поименованныхъ руководствъ по живописи эпохи Возрожденія, нашей задачѣ—изслѣдовать технику этого искуства—преимущественно соотвѣтствуютъ только сочиненія Арменини и современника его Ломаццо, въ особенности же первое изъ нихъ, причемъ Арменини представляется намъ писателемъ болѣе самобытнымъ и болѣе слѣдившимъ за современной ему практикой живописи, чѣмъ Ломаццо, который, въ свою очередь, выдается массою приводимыхъ имъ историческихъ фактовъ.

Вслѣдствіе этого, хотя нѣсколько и нарушится хронологическая послѣдовательность, я начну съ разсмотрѣнія книги Арменини: «De veri precetti della pittura», тѣмъ болѣе, что надѣюсь такимъ образомъ избавиться отъ нѣкоторыхъ излишнихъ повтореній и ссылокъ на эту книгу, неизбѣжныхъ въ томъ случаѣ, если бы она была разсматриваема послѣ трактата Ломаццо.

Какъ извѣстно, Возрожденіе искуствъ въ Италіи счастливо совпадало съ распространеніемъ письма на маслѣ, что̀ и было одною изъ главныхъ причинъ чрезвычайно быстро слѣдовавшихъ затѣмъ успѣховъ живописи. Съ одной стороны, появляющіяся почти непрерывно, другъ за другомъ, геніальныя созданія великихъ мастеровъ, а съ другой — болѣе удобный, нежели употреблявшіяся прежде фрески и темпера, способъ письма на маслѣ, увлекательно дѣйствовали на молодое поколѣніе. Юноши отовсюду стремились въ Римъ и другіе художественные центры, чтобы стать подъ руководство извѣстныхъ мастеровъ, исполнявшихъ видные и, въ то же время, выгодные заказы.

Въ числѣ такихъ искателей славы и денегъ, пятнадцатилѣтній Джованни-Баттиста Арменини, сынъ Пьетро-Паоло Арменини, оставилъ, въ 1555 году, свой родной городъ, Фаэнцу, и отправился въ Римъ. Тамъ, будучи, вѣроятно, нѣсколько уже

подготовленъ на родинѣ, онъ копировалъ Страшный Судъ Микеланджело и пользовался совѣтами опытнаго фрескиста Таддео Цуккаро (1529—1566), извѣстнаго по работамъ своимъ въ Ватиканѣ, во дворцѣ Фарнезе и др. Безъ сомнѣнія, руководство такого художника могло быть ему очень полезно, тѣмъ болѣе, что онъ имѣлъ приэтомъ случай сойдтись съ братомъ Таддео, Федериго Цуккаро, который, кромѣ своихъ многочисленныхъ работъ въ Италіи, Голландіи, Англіи и даже Испаніи, извѣстенъ какъ основатель Римской Академіи св. Луки и авторъ сочиненія о живописи: «Idea de' pittori, scultori e architetti, напеч. въ Туринѣ, въ 1609 г. (Ланци, т. V, прил. 2).

Но недолго пришлось Арменини учиться у Таддео Цуккаро. Возгорѣлась война съ Испаніей. Папа Павелъ IV велѣлъ выгнать изъ Рима всѣхъ жившихъ тамъ испанцевъ, и тутъ-то, какъ разсказываетъ Арменини (кн. III, гл. 15), когда они стали распродавать свои дома и движимость, пошелъ въ городѣ шумъ и началась суматоха; въ то же время разнесся слухъ, что подходитъ герцогъ Альба со множествомъ разноплеменнаго народа, а противъ него, съ другой стороны, идутъ французы на помощь Св. Престолу, и по всей Италіи движутся войска. Это было въ 1557 году.

Оставивъ Римъ, Арменини бродилъ девять лѣтъ по Италіи, отъ Милана до Неаполя и отъ Генуи до Венеціи, изучая любимое искуство. «И по правдѣ могу сказать—объясняетъ онъ,—что я долго практиковалъ съ лучшими и наиболѣе рѣдкими рисовальщиками и живописцами нашего времени, въ особенности когда я учился въ Римѣ (Ma posso ben dire con verità d'havere pratticato lungamente con i migliori e più rari dissegnatori, et pittori de' nostri tempi, et specialmente nello studio di Roma. Кн. 1, гл. 1).

Въ Миланѣ онъ пристроился къ М. Бернардино Кампи Кремонскому *) и, по его картону, рисовалъ для него «Взятіе Богородицы на небо». Кампи не только уплатилъ ему условленную за эту работу сумму, сто золотыхъ скуди, но и удержалъ его у себя еще на нѣсколько лишнихъ мѣсяцевъ.

Любопытно, что единственнымъ замѣчательнымъ произведеніемъ самого Арменини было также «Вознесеніе Божіей Матери». Ланци, въ своей Исторіи живописи въ Италіи (Storia pittorica d'Italia, dal risorgimento delle belle arti, fin presso al fine del XVIII secolo. Bassano 1759. Нѣмецк. пер. Вагнера, съ примѣчаніемъ Квандта. Лейпцигъ. 1830—33), говоритъ, что эта картина находится въ Фаэнцѣ и снабжена надписью: «Iov. Bapt. Armenini primitiae», т. е. первый трудъ.

Испытавъ множество приключеній, Арменини, въ концѣ своего странствованія, долженъ былъ, «по волѣ того, кто располагалъ

*) Историческій живописецъ, писавшій также плоды, цвѣты и пр.; ум. въ 1591 г. Ломаццо, въ кн. III гл. 5 своего трактата о живописи говоритъ, что Кампи написалъ также объемистый (copioso) и добросовѣстный трактатъ о живописи, которымъ онъ пользовался при составленіи своей книги.

его судьбою, перемѣнить свою профессію, а вмѣстѣ съ тѣмъ и платье». Онъ сдѣлался духовнымъ и, вмѣсто практики, занялся изложеніемъ теоріи живописи и описаніемъ видѣннаго и слышаннаго за время своей скитальческой жизни.

Книга его, написанная въ 1586 г., посвящена мантуанскому герцогу Вильгельму Гонзаго и вышла въ свѣтъ въ 1587 году, въ Равеннѣ, подъ пространнымъ заглавіемъ: «Истинныя правила живописи, въ которыхъ, посредствомъ расположенныхъ въ отличномъ порядкѣ, полезныхъ и хорошихъ наставленій, показаны для тѣхъ, кто желаетъ очень скоро успѣть, главныя основанія рисованія, живописи и исполненія картинъ, соотвѣтственно условіямъ мѣстъ и лицъ (che si convengono alle conditioni de' luoghi et delle persone),—трудъ полезный и необходимый не только для художниковъ, по отношенію къ рисованію, которое есть свѣтъ и основаніе всѣхъ другихъ второстепенныхъ искуствъ, но и для всякаго, понимающаго эту благородную профессію».

Кромѣ того, книга Арменини издана Франциском Салеми, въ 1678 г., въ Венеціи, съ предисловіемъ, посвященіемъ живописцу Готтарду Романи и обширнымъ алфавитнымъ указателемъ тезисовъ автора, а также именъ упоминаемыхъ имъ мѣстъ и лицъ; но это изданіе очень неудовлетворительно въ типографскомъ отношеніи, и даже нумерація листовъ въ немъ невѣрна, не говоря уже о другихъ погрѣшностяхъ.

По свидѣтельству писателей, у которыхъ заимствованы нами свѣдѣнія о жизни Арменини *), онъ умеръ 13 мая 1609 г., въ Фаэнцѣ, гдѣ былъ священникомъ, оставивъ сдѣланное имъ 27 іюня 1605 г. духовное завѣщаніе въ пользу Джованни-Франческо, сына Гонзаго Арменини, которому отдалъ «на вѣчную по себѣ память», вмѣстѣ съ другимъ имуществомъ, всѣ свои картины, а Паоло Віани— медали, книги и рисунки; кромѣ того, часть, ихъ завѣщана имъ Иннокентію Цанолини.

Боттари и Гагедорнъ очень хвалятъ сочиненіе Арменини, а послѣдній изъ нихъ называетъ его даже безспорно-превосходнымъ—unbestreitbar vortrefflich.

Но не такъ благосклонно встрѣчена была его книга современниками. Говорили, что онъ не заявилъ себя никакой выдающейся работой, а между тѣмъ беретъ на себя слишкомъ много, излагая правила такого труднаго искуства, какъ живопись,—искуства, котораго нельзя изучать по писанному, потому что оно есть доблесть и даръ, внѣдряемый небомъ въ человѣка, и другимъ путемъ недостижимо (una virtù e una gratia, che vienne infusa pa i cieli ne i corpi humani, e che non si puo acquistar per altra via).

Въ помѣщенномъ въ концѣ своей книги заключительномъ словѣ (Conclusione dello authore), Арменини, съ замѣтнымъ раз-

*) Gualandi, Memorie II, 78, 192.—Bottari, Raccolta. VI. 192.—Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei, p. p. 18, 520.—Guhl, Künstlerbriefe, II. Einl.—Статья Янсена въ Allg. Künstler Lexicon Ю. Мейера, Leipzig, 1873 г., и Ланци, Storia pitt. d'Italia. т. IV и V.

драженіемъ и не всегда удачно, старается опровергнуть эти обвиненія.

«Тѣмъ, кто увѣренъ—говоритъ онъ—въ моемъ незнаніи, я скажу только, что я знаю за вѣрное, что иногда и при скудныхъ познаніяхъ пріобрѣтается извѣстность, лишь бы, при небольшомъ пониманіи, было побольше счастья, и что больше силы въ удачѣ, нежели въ умѣ, а бываетъ и такъ, что сильные міра (i principi grandi) могутъ, своимъ благоволеніемъ и поддержкою, сдѣлать человѣка, во всякой профессіи, болѣе извѣстнымъ, сравнительно съ другими изъ его круга. Ясно, что во всѣхъ знаніяхъ и искуствахъ необходимы начало, средина и конецъ, и что безъ основаній нельзя изучать содержаніе, а безъ этого нельзя дойдти до надлежащаго конца».

«Мое намѣреніе состояло лишь въ томъ, чтобы показать начальныя основанія (deboli rincipii), необходимое содержаніе и вѣрный способъ достиженія наилучшихъ результатовъ и такимъ образомъ выяснить, какъ понималъ я ту цѣль, съ которою бродилъ много лѣтъ, и что я для этого дѣлалъ».

«Тяжелъ этотъ путь, и проходятъ его съ неувѣренностію. Бѣгай, разыскивай, сгибайся, взывай, и все это съ разными ужимками и жестами, такъ что въ концѣ концовъ извѣдаешь чужія страны, и пріятно потомъ быть въ состояніи показать идущимъ дорогу, которая прежде казалась трудною и крутою, а теперь стала ровна и просторна».

«Увѣряю, что нѣтъ уже болѣе живаго слова доблестныхъ людей, которые были бы готовы научить, какъ это дѣлали прежде многіе и въ особенности наиболѣе развитые (liberali): Джорджо да-Кастельфранко, Балдазаре Сіенскій, Антоніо Корреджо и Джуліо Романо, но еще болѣе высокаго ума Рафаэль Урбинскій, который, во время своего пребыванія во Флоренціи и въ Римѣ, не переставалъ, какъ я слышалъ, указывать юношамъ всѣ пути къ совершенству, вслѣдствіе чего они быстро успѣвали, избавившись отъ своихъ сомнѣній, какъ то было съ Полидоромъ Караваджо. При расписаніи папскихъ лоджій, онъ, 18 лѣтъ отъ роду, подносилъ ящикъ съ известью для накладки штукатурки, а потомъ, занявшись, по указанію Рафаэля, изученіемъ древнихъ статуй и барельефовъ, сдѣлался извѣстнымъ живописцемъ».

«Хотя и много—продолжаетъ Арменини—привелъ Вазари подобныхъ примѣровъ въ своихъ книгахъ, отъ Чимабуе до Пьетро Перуджино, и описалъ, наконецъ, много хорошаго за время Микеланджело, однако я думаю, что недостаточно только говорить объ этомъ славномъ времени, если не имѣешь въ виду идти по его слѣдамъ. Вотъ почему мысль о томъ, какъ много значатъ хорошія наставленія, была главнымъ для меня побужденіемъ, заставившимъ блуждать по разнымъ мѣстамъ, чтобы все самому изслѣдовать, и не было въ Италіи выдающагося человѣка (valent' huomo), съ которымъ я не искалъ бы случая

поговорить, разузнавая всячески обо всемъ сомнительномъ въ искуствѣ, до тѣхъ поръ, пока съ терпѣніемъ не исполнялъ мною задуманнаго, стараясь видѣть произведенія искуства и, если возможно, опредѣлить, вмѣстѣ съ тѣмъ, нѣкоторые термины, бывшіе въ употребленіи у учителей».

«И такъ, не по лѣни моей произошло, что не видно моей значительной работы (opera di grado), и я никакъ не думаю, чтобы это могло умалить довѣріе къ изложеннымъ мною правиламъ, принятымъ мною изъ устъ людей, произведшихъ хорошія работы».

«Помнится, я не разъ слыхалъ отъ Таддео Цуккаро, что онъ больше узналъ въ короткое время, когда стоялъ на работѣ въ Витто, въ Абруццахъ, вмѣстѣ съ Даніиломъ Пармскимъ, нежели за все время своего ученья въ Римѣ, потому что этотъ Даніилъ обязался расписать въ означенномъ мѣстечкѣ церковь фрескою; а такъ какъ самъ онъ былъ несовсѣмъ твердъ въ искуствѣ, то и взялъ съ собою Таддео, тогда еще юношу, но уже отличнаго рисовальщика, условившись съ нимъ работать изъ половины, а потомъ, показывая Таддео постоянно, какъ надо — легко и нѣжно — накладывать краски при этой работѣ, и объясняя ему все, что зналъ самъ, довелъ до того, что, по окончаніи работы, Таддео вернулся въ Римъ уже практикомъ и твердымъ колористомъ во фрескѣ. Отсюда и можно заключить, что всякій человѣкъ, даже не работая самъ, можетъ научить другаго тому, что онъ видѣлъ, какъ дѣлаютъ, и о чемъ онъ слышалъ. Да и сколько на свѣтѣ людей, которые описывали, не работая сами? Писали о военномъ искуствѣ многіе, не бывшіе ни боевыми солдатами, ни военачальниками (capitani); писалъ Витрувій объ архитектурѣ и машинахъ, также какъ Леонъ-Баттиста Альберти, Балдазаре Перуцци и друг., но нѣтъ ни арокъ, ни пилястръ, ни кровель, работанныхъ ихъ руками, да и Л. Винчи ясно и краснорѣчиво доказалъ много разъ, что наибольшее значеніе для искуства заключается въ умѣ, хотя бы онъ и не выражался работою (se ben non si esprimono, se non con l'opera). Развѣ не извѣстно, что Микеланджело заставилъ камнетеса (un squadratore) вырубить изъ мрамора фигуру термина, въ натуру человѣка, объяснивъ ему, гдѣ должно быть выпуклѣе, гдѣ снять и гдѣ выровнять, чего тотъ самъ не догадался бы сдѣлать, а когда камнетесъ кончилъ, то на свою работу смотрѣлъ съ удивленіемъ и благодарилъ, говоря, что у него оказывается такой талантъ, какого онъ прежде и не подозрѣвалъ въ себѣ. Вотъ почему и понятно, что у кого не будетъ прежде всего въ умѣ яснаго понятія объ искуствѣ, тотъ не сможетъ хорошо исполнить свою работу».

Наконецъ, противъ обвиненія въ излишнемъ многословіи, которымъ дѣйствительно замѣтно страдаетъ книга Арменини, онъ оправдывается тѣмъ, что она писана «не для свѣтлыхъ и высокихъ умовъ, развитыхъ изученіемъ наукъ, но для нѣжныхъ и юныхъ, способныхъ понять только то, что имъ доступно, къ

числу которыхъ относятся начинающіе, учащіеся и любители изящныхъ искуствъ».

Все это уже достаточно опредѣляетъ значеніе книги Арменини. Ее нельзя считать научно-изложеннымъ трактатомъ, но она имѣетъ характеръ записокъ о видѣнномъ и слышанномъ авторомъ во время его странствованій по Италіи съ художественной цѣлію. Разсказъ его, въ особенности въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ онъ касается фактовъ, очерчивая лица или произведенія искуствъ, отличается живостію и занимательностію. Но тамъ, гдѣ авторъ пускается въ разсужденія, онъ впадаетъ нерѣдко въ излишнее и утомительное многословіе, также въ безполезное повтореніе одного и того же, — недостатокъ, особенно замѣтный въ первой книгѣ или части его сочиненія.

Въ девяти главахъ, составляющихъ эту часть, излагаются общія положенія о высокомъ значеніи живописи, о качествахъ хорошаго живописца, о необходимости изученія рисунка, о происхожденіи живописи и раздѣленіи ея на роды и виды, о манерѣ и, наконецъ, объ изобрѣтеніи или сочиненіи картинъ.

Вторая часть, состоящая изъ 11 главъ, заключаетъ въ себѣ уже болѣе практическія указанія: о свѣтотѣни, о размѣрахъ человѣческаго тѣла, о приготовленіи картоновъ, о краскахъ, о живописи «a secco», о масляной живописи, о фрескѣ, и оканчивается длиннымъ разсужденіемъ объ исторической живописи.

Въ третьей книгѣ, изъ 15 главъ, говорится объ украшеніи живописью храмовъ, капеллъ, дворцовъ, лоджій, садовъ, виллъ и проч., а также о живописи портретной; въ концѣ опять помѣщено пространное разсужденіе о высокихъ качествахъ, которыя должны быть присущи хорошему живописцу, причемъ приводятся примѣры изъ древнихъ и новыхъ временъ.

Предположенной нами задачѣ — опредѣлить технику живописи, современной Арменини, поскольку она объяснена въ его руководствѣ, — отвѣчаетъ преимущественно вторая часть его книги; но такъ какъ и въ другихъ ея частяхъ встрѣчается много любопытныхъ свѣдѣній о художникахъ и ихъ произведеніяхъ, извѣстныхъ автору, то я считаю нелишнимъ указать и на нѣкоторыя изъ нихъ, сдѣлавъ въ то же время бѣглый обзоръ всей его книги.

«La malvagità de' tempi, per non dir l'ignoranza degli huomini — злоба дня, чтобы не сказать людское невѣжество—представляетъ много затрудненій и, можетъ быть, даже страху (et forse di spavento) и всякихъ бѣдъ для искуства—говоритъ Арменини— начиная свою первую книгу. — Одушевленіе охватываетъ юношей, стекающихся со всего свѣта въ Римъ, какъ на арену, чтобы другъ передъ другомъ выказаться лучшимъ рисовальщикомъ — venivan tutti come à gara, sforzandosi di dimostrarsi l'uno maggior dissegnator dell' altro. Но проходитъ мало времени, и путь, который имъ предстоитъ, оказывается длиннѣе и труднѣе уже пройденнаго; а тутъ являются еще разныя невзгоды, да бѣдность, и остываетъ пер-

вый пылъ, энергія падаетъ, и они бросаютъ дѣло. Кромѣ того, еще при жизни Л. Винчи, Рафаэля Урбинскаго, Микеланджело Буонаротти, Тиціана да-Кадоро, Антоніо да-Корреджо, Себастіана Венеціанскаго, Джуліо Романо, Андреа дель-Сарто и многихъ другихъ, прославленныхъ и награжденныхъ могущественными принцами и королями, за время менѣе пятидесяти лѣтъ тому назадъ, начался замѣтный упадокъ въ манерѣ живописи, когда многіе изъ учениковъ этихъ великихъ мастеровъ, при всѣхъ своихъ достоинствахъ, вынуждены были, подъ конецъ своей жизни, уступить духу времени и, видя всеобщее презрѣніе къ искуству, бросить живопись. Кто принялся за скульптуру, кто за архитектуру, а кто ни за то, ни за другое, находя возможность жить иными средствами. Въ числѣ этихъ послѣднихъ былъ Себастіанъ Венеціанскій (Сабастіано дель-Пьомбо), написавшій масляными красками на стѣнѣ церкви С.-Пьетро-а-Монторіо, въ Римѣ, свое безподобное «Бичеваніе Христа» (Christo battuto alla colonna); но онъ пересталъ работать, какъ только получилъ мѣсто хранителя папской печати, которое доставило ему такіе доходы, что онъ могъ пользоваться удовольствіями и щедро угощать своихъ друзей и товарищей, а когда его уговаривали не бросать прославившей его живописи, онъ обыкновенно отвѣчалъ, что, пока онъ можетъ жить спокойно, онъ не намѣренъ страмиться (ingoffire), такъ какъ — прибавлялъ онъ — теперь появились такіе искусники, которые въ два мѣсяца дѣлаютъ то, что онъ обыкновенно дѣлалъ въ продолженіи двухъ лѣтъ, и если замѣчаютъ, что работа нескоро идетъ, то это уже значитъ —дурная живопись; да и пришло время, когда ученики хотятъ знать больше своихъ учителей, и выше цѣнится тотъ, кто больше наработаетъ, а не тотъ, кто сдѣлаетъ лучше и жизненнѣе (più vivamente)».

«Иначе поступилъ Перино дель-Вага, флорентійскій живописецъ и ученикъ Рафаэля. Этотъ Перино, по справедливости можно сказать, самый пріятный и образованный живописецъ своего времени, когда увидѣлъ, что нахлынула толпа такихъ мастеровъ, о которыхъ выше было сказано, страшно испугался за свое семейство, въ случаѣ, если бы пришлось остаться безъ дѣла, и, не довольствуясь работами, которыя онъ имѣлъ въ папскомъ дворцѣ, началъ всячески разузнавать, чрезъ посредство своихъ пріятелей, обо всѣхъ работахъ въ Римѣ и браться за всякую, хотя бы она была самая низкая и самая дешевая, а потомъ передавалъ ихъ желающимъ на болѣе выгодныхъ для себя условіяхъ. Приэтомъ-то и завелся проклятый обычай (maledetto costume) платить молодымъ людямъ поденно, какъ платятъ простымъ землекопамъ, чего прежде никогда не бывало; а теперь этотъ подлый способъ зашелъ такъ далеко, что во многихъ провинціяхъ, при такомъ производствѣ работъ, не щадятъ даже уцѣлѣвшую тамъ прекрасную старую живопись и замазываютъ ее, когда имъ вздумается. Кромѣ того, есть даже и такіе, что платятъ постольку-то съ локтя (chi paga un tanto

del palmo), и всѣ эти нововведенія нанесли и наносятъ страшный вредъ учащимся».

Далѣе, Арменини приводитъ въ примѣръ Даніила изъ Вольтерры (Daniel Volterrano), ученика Перино и «даже, можетъ быть, болѣе знающаго, нежели онъ». «Этотъ художникъ, которому покровительствовалъ и помогалъ Микеланджело, росписалъ фрескою капеллу въ ц. Св. Троицы sul Monte, въ Римѣ, по заказу сеньоры Елены Орсини, изобразивъ дѣянія св. Елены, а на запрестольномъ образѣ представилъ положеніе Христа во гробъ Іосифомъ и Никодимомъ,—работа, по истинѣ, очень трудная и такъ хорошо исполненная, что можетъ выдержать сравненіе со всѣмъ, что сдѣлано въ этомъ родѣ въ Италіи. Но, видя упадокъ искуства и холодность, съ какою отнеслись къ этой работѣ, онъ, подъ конецъ своей жизни, перешелъ къ скульптурѣ и, по совѣту французовъ, принялся за отливку изъ бронзы великолѣпнаго коня подъ статую бывшаго ихъ короля Генриха *). А такъ какъ это дѣло было для него новое, то онъ не перенесъ подъятыхъ трудовъ, впалъ въ меланхолію, получилъ потомъ страшный катарръ, отъ котораго и умеръ. Подобное же случилось еще прежде этого съ Доменико Беккафуми Сіенскимъ (Domenico Beccafumo Sanese), который, послѣ столькихъ превосходныхъ работъ, исполненныхъ имъ въ Сіеннѣ, принялся отливать рельефы изъ бронзы и дѣлать для Сіенскаго собора шесть колоннъ и шесть круглыхъ бронзовыхъ фигуръ ангеловъ, а потомъ двѣнадцати апостоловъ для того же собора; но такъ какъ отливка изъ бронзы представляетъ условія и трудности, непривычныя для живописца, то отъ этихъ трудовъ онъ и сошелъ въ могилу. Наконецъ, Франческо Маццоли Пармскій (Francesco Mazzola Parmigiano), юноша свѣтлаго и живаго ума, красивый и ловкій, не довольствуясь щедрыми дарами, ниспосланными ему Небомъ, и видя, что по духу времени, золото ставится выше всякихъ талантовъ, вздумалъ заниматься алхиміей и такъ увлекся ею, что дошелъ почти до помѣшательства, а потомъ и умеръ уже отъ холеры».

Но съ особенной любовью распространяется Арменини объ очень извѣстномъ въ его время Францискѣ Сальвіати, флорентійскомъ живописцѣ. Описывая подробно его блестящія способности и изящныя манеры, онъ говоритъ, что этотъ художникъ также погибъ жертвою своего чрезмѣрнаго самолюбія; будучи не въ силахъ перенести разныя непріятности, испытанныя имъ при работахъ въ Sala de Re, во дворцѣ папы, которыя онъ началъ въ конкурренціи съ Даніиломъ Риччарелли, но которыя, по интригамъ папскаго архитектора, неаполитанца Пирро Лигори, ему не удалось окончить.

Все это заставляетъ Арменини сожалѣть о тѣхъ потеряхъ,

*) Статуя Генриха II заказана была художнику Робертомъ Строцци, по порученію Екатерины Медичи. Вазари, Vit., т. VII.

которыя въ короткое время понесло искуство, и «не одно только искуство, но и весь міръ, потому что искуство доставляетъ не однѣ лишь душевныя наслажденія, но и приноситъ пользу всему человѣчеству, сохраняя память о прошедшемъ и настоящемъ и представляя безчисленныя удобства для жизни сооруженіемъ общественныхъ зданій, стѣнъ для защиты отъ враговъ, водопроводовъ, кораблей и пр. Но еще большій вредъ искуству наноситъ невѣжество и равнодушіе нынѣшней знати (prencipi et gentilhuomini d'hoggidì), которая имѣетъ о немъ мало понятія, а кто не понимаетъ дѣла, тотъ и цѣны ему не знаетъ».

Въ виду всего этого, Арменини находитъ полезнымъ и необходимымъ собрать въ одну книгу все, что можетъ разъяснить достоинство и значеніе искуства, въ особенности живописи, на основаніи историческихъ данныхъ, тѣмъ болѣе, что, насколько ему извѣстно, этого еще никто, кромѣ веронца Витрувія по архитектурѣ, не сдѣлалъ, ни въ древности, ни въ новое время (non è stato ciò fatto di quest' arte, ni ne' tempi antichi, ni ne' moderni, ch'io sappia). Далѣе, въ концѣ III кн., гл. 15, мы увидимъ однако, что онъ имѣлъ свѣдѣнія о нѣкоторыхъ современныхъ ему руководствахъ, но свѣдѣнія крайне поверхностныя; такъ, между прочимъ, онъ вовсе не упоминаетъ о своемъ современникѣ Ломаццо и только слегка касается Л. да-Винчи, быть можетъ, потому, что и въ его время, какъ мы видимъ теперь, вниманіе художниковъ было преимущественно занято практикой, а изученіе теоретическихъ руководствъ, хотя и необходимое для полнаго образованія художника, но требующее сравнительно скучной и долговременной научной подготовки, стояло, за немногими развѣ счастливыми исключеніями, на заднемъ планѣ.

Переходя къ изложенію предмета своего сочиненія, Арменини (ч. I, гл. 2) начинаетъ съ опредѣленія, что̀ такое настоящая живопись (quali siano le vere pitture), и каковъ долженъ быть настоящій живописецъ? «Подъ живописью—говоритъ онъ—я понимаю не одно только извѣстное пространство доски или стѣны, покрытое живыми и разнообразными красками, которыя, помимо общаго и пріятнаго впечатлѣнія, ими производимаго, не представляютъ ничего другаго. Такъ думаютъ многіе глупцы, которымъ недоступна другая прелесть живописи (bellezza nella pittura). Понятное дѣло, что краски, когда онѣ блестящи, очаровываютъ глаза зрителя; но хорошіе художники всегда невысоко ставили эту сторону живописи, считая невозможнымъ слѣдовать одному только впечатлѣнію внѣшняго глаза, который легко можетъ заблуждаться, но совѣтуя прибѣгать къ посредству очей разума, который, будучи просвѣтленъ надлежащими правилами, познаетъ истину (ricorrer bisogno all'ochio dell'intelletto, il quale, illuminato dalle debite regole, conosce il vero in tutte le cose)».

«Живопись не заключается только въ вопроизведеніи внѣшнихъ формъ, и живописецъ не подражатель только, а тотъ, кто, владѣя яснымъ и наблюдательнымъ умомъ и знаніемъ

мастерства, умѣетъ вполнѣ выразить мысль, зародившуюся въ его душѣ и умѣ, какъ дѣлали древніе, пользуясь рисунками и красками для того, чтобы представлять предметъ живымъ, до обмана зрѣнія (il pittore sarà colui, il quale per un suo certo et miravi-glioso giudicio et arte sapra condurre al fine le cose, ch' egli prima haura concetto nell'animo et nella mente, con maniera antica et col mezo delle linee et colori rappresentarle così al vivo, che il senso dell' ochio ne rimanga ingannato). Произведеніе только такого живописца и можетъ быть названо настоящей живописью».

Развивая затронутую имъ уже въ началѣ первой части книги тэму о достоинствѣ и величіи (dignità e grandezza) живописи, Арменини сравниваетъ ее, въ 3 гл. этой части, съ поэзіей. «Живопись есть поэзія безъ словъ, а поэзія—говорящая живопись (la pittura — poetica, che tace, et la poetica — pittura, che parla); одна выражается красками, а другая словомъ, но что касается до творчества (inventione), то условія и для той, и для другой одинаковы, причемъ одинакова и цѣль ихъ—питать души людей, доставлять имъ высшія духовныя наслажденія и возбуждать ихъ умъ и сердце къ великимъ и доблестнымъ подвигамъ».

Въ доказательство значенія, которое придавали живописи въ древности, Арменини приводитъ свидѣтельство Плинія о томъ, что у грековъ и римлянъ живопись занимала первое мѣсто среди свободныхъ искуствъ, и существовалъ законъ, запрещавшій рабамъ и людямъ низшаго сословія заниматься этимъ искуствомъ, а дозволено это было только людямъ благорожденнымъ и развитымъ, «безъ сомнѣнія потому—поясняетъ онъ,—что если бы искуство попало въ руки плебеевъ, то они могли бы его уронить (condursi in dispregio), между тѣмъ какъ люди благорожденные (persone ben nate), по врожденному чувству, боятся позора и безчестія и стремятся къ почестямъ и славѣ, такъ что готовы лучше перенесть всякій трудъ и всякую нужду, чѣмъ подать поводъ къ злословію».

«Но въ наше время—говоритъ онъ далѣе—Джованни-Баттиста Пинья (Giovan Battista Pigna), ученый и литераторъ, сказалъ, что всѣ занятія раздѣляются на почетныя, похвальныя и низкія (honorate, lodevoli et vili). Почетны—званія правителей государствъ, полководцевъ, посланниковъ и тому подобныя должности; похвальны тѣ, которыя могутъ также называться либеральными—музыка, живопись и имъ подобныя, а къ низкимъ относится всякій механическій трудъ, который, чрезмѣрно утомляя тѣло, разслабляетъ и умъ».

«Не знаю—замѣчаетъ Арменини,—что и сказать противъ такой глупой болтовни (un certo barbaiocco scrittor di molti giuochi), но одно только вѣрно: что слишкомъ самонадѣянъ писатель, желающій унизить такое искуство, о которомъ онъ не имѣетъ даже вѣрнаго понятія».

Не станемъ повторять приводимыхъ имъ далѣе примѣровъ того глубокаго уваженія, какое оказывали искуству лучшіе люди



Покинутая Аріадна

Свободная копія Рубенса съ картины Тиціана

всѣхъ временъ, потому что они довольно извѣстны, а перейду къ опредѣленію значенія рисованія (гл. 4, chè cosa sia il disegno). Называя рисованіе «живымъ свѣтомъ прекраснаго ума (un vivo lume di bello ingegno) и доказывая его значеніе не только для живописи, но и для скульптуры, архитектуры и прочихъ наукъ и искуствъ, Арменини вспоминаетъ времена Памфила, учителя Апеллесова, когда по всей Греціи, въ числѣ главныхъ предметовъ обученія, въ школѣ, дочерей благородныхъ, законъ обязательно ставилъ рисованіе. «И въ новѣйшее время—прибавляетъ онъ—великій герцогъ Козимо Медичи показалъ, какъ высоко цѣнилъ онъ рисованіе, согласившись вступить въ число членовъ Флорентійской Академіи и еще при жизни приказавъ изобразить себя на плафонѣ большой залы своего дворца, показывающимъ, съ циркулемъ въ рукахъ, размѣры и линіи на планѣ города Сіенны и разсуждающимъ съ синьоромъ Чьямпи и другими, которые его слушаютъ со вниманіемъ».

Обѣщая въ слѣдующей, 5-ой главѣ разсказать о происхожденіи живописи, Арменини повторяетъ въ ней только извѣстныя изъ древнихъ писателей басни о началѣ этого искуства, приводитъ имена наиболѣе славныхъ живописцевъ древности и, наконецъ, говоритъ о подраздѣленіи живописи на пять частей: рисунокъ, свѣтъ, тѣнь, колоритъ и отдѣлку (compimento) картины. Все это онъ предполагаетъ подробно разсмотрѣть впослѣдствіи.

Въ гл. 6-ой онъ возвращается опять къ своей любимой тэмѣ о трудныхъ временахъ (la malvaggia di tempi) и даетъ совѣты, какъ долженъ быть остороженъ и предусмотрителенъ тотъ, кто въ это время, не боясь препятствій и предстоящихъ трудовъ, хочетъ сдѣлать что-нибудь отличное (à farsi excelenti). Но, кромѣ общихъ мѣстъ и повтореній прежде уже сказаннаго, въ этой главѣ нѣтъ ничего любопытнаго, а потому мы займемся слѣдующей, 7-ой главой, болѣе практической, разсматривающей четыре главные способа рисованія.

Первый изъ этихъ способовъ состоитъ въ черченіи на бѣлой бумагѣ перомъ, причемъ тѣло обозначается штрихами, подобно тому, какъ это дѣлается въ гравюрахъ на мѣди. При второмъ способѣ, тоже на бумагѣ, тѣни наносятся акварелью, т. е., какъ объяснено далѣе, черной краской, inchiostro schietto fresco, простымъ свѣжимъ черниломъ, или тушью, на чистой водѣ. Въ третьемъ способѣ, называемомъ chiaro e scuro, т. е. свѣтотѣнь, употребляются разные тоны какой-нибудь одной краски, чтобы только показать степень освѣщенія выпуклостей относительно прочаго, причемъ бумага сначала прокрывается какой-нибудь сквозной, некорпусной краской, и, когда рисунокъ по этой предварительной прокраскѣ конченъ и тѣни наложены, слегка проходятъ, при помощи мягкой бѣличьей кисти болѣе свѣтлыя части нѣжными бѣлилами (un poco di bianco sottile) съ небольшою примѣсью гумми-арабика. «Такой способъ былъ употребителенъ въ Римѣ въ мое время—говоритъ Арменини,—потому что онъ наиболѣе удо-

бенъ для изображенія мраморныхъ и бронзовыхъ вещей». При четвертомъ способѣ, работаютъ чернымъ или краснымъ карандашемъ, который называютъ также amatito *), или lapis rosso, краснымъ камнемъ, а черный—lapis nero, чернымъ камнемъ. Этотъ послѣдній способъ очень удобенъ и употребителенъ преимущественно для изображенія нагаго тѣла, тѣмъ болѣе, что можно мякишемъ хлѣба счистить неудачно нарисованное и продолжать работу. Но, чтобы облегчить ее и ускорить, многіе дѣлаютъ такъ: наложивъ первые штрихи, накладываютъ вторые нѣсколько въ другомъ направленіи (un poco diversi), чѣмъ первые, и потомъ острой бѣличьей кисточкой (un penelletto di vaio spuntato) стушевываютъ ихъ вмѣстѣ, обращая въ одну сплошную тѣнь, а затѣмъ оканчиваютъ опять нѣсколькими штрихами. Такой кисточкой гораздо лучше стушевывать, нежели ватой, или пальцемъ, или мягкой бумагой (carta amaccata), какъ нѣкоторые привыкли. «Но я—замѣчаетъ Арменини—не видалъ, чтобы такъ дѣлали Микеланджело, Франческо Сальвіати и Джованни да-Нола, который больше другихъ работалъ въ этомъ родѣ».

«Надо—говоритъ онъ—свободно владѣть всѣми показанными четырьмя способами, чтобы впослѣдствіи пользоваться болѣе подходящими изъ нихъ при упражненіи въ рисованіи съ антиковъ и съ произведеній лучшихъ новѣйшихъ мастеровъ», что̀ необходимо для того, чтобы, какъ онъ объясняетъ въ слѣдующей, 8-ой главѣ, пріобрѣсть хорошую манеру (la bella maniera). Для этого онъ указываетъ два пути: одинъ состоитъ въ томъ, чтобы какъ можно болѣе копировать разныхъ мастеровъ, а другой, избравъ какого-нибудь великаго художника, ограничиться изученіемъ только его одного, но во всѣхъ подробностяхъ. Далѣе онъ называетъ нѣкоторыя изъ находящихся въ Римѣ произведеній античной и новой скульптуры, говоритъ о прекрасныхъ копіяхъ съ нихъ, которыя онъ видѣлъ въ музеяхъ (camere piene di tal materia et formate benissimo) Милана, Генуи, Венеціи, Пармы, Мантуи, Флоренціи, Болоньи, Пезаро, Урбино, Равенны и другихъ меньшихъ городовъ; когда онъ ихъ осматривалъ, ему казалось, что онъ видитъ римскіе оригиналы. Нѣтъ сомнѣнія, что эти собранія служили превосходнымъ пособіемъ для художника при изученіи рисунка. Но разсужденія Арменини по этому предмету уступаютъ въ занимательности 9-ой и послѣдней главѣ первой его книги, въ которой онъ говоритъ объ изобрѣтеніи, а вмѣстѣ съ тѣмъ и о сочиненіи картинъ и приводитъ любопытное описаніе пріемовъ, которые употребляли лучшіе живописцы при наброскѣ своихъ эскизовъ (che da noi schizzo o bozza si dice).

Ліонардо да-Винчи, чтобы оформить задуманный сюжетъ, старался прежде всего въ точности и со всѣхъ сторонъ опредѣлить соотвѣтствующій предвзятой имъ идеѣ характеръ изобра-

---

*) Ченнини, гл. 42; у Ломаццо, p. 192, morello di ferro.

жаемаго предмета и, съ этою цѣлью, дѣлалъ въ книжкѣ, которую постоянно носилъ съ собою, много набросковъ, до тѣхъ поръ, пока не получалъ такого, который казался ему пригоднымъ для задуманной имъ картины. «Столь добросовѣстнаго изученія предмета—поясняетъ Арменини—не видно уже болѣе ни у кого въ наше время (non e più usata da niuno ne i tempi nostri)».

Рафаэль, какъ говорятъ, слѣдовалъ способу, болѣе легкому. У него постоянно было много сдѣланныхъ его рукою рисунковъ разнаго содержанія, изъ которыхъ онъ и выбиралъ наиболѣе соотвѣтствовавшіе задуманному предмету; затѣмъ, онъ быстро чертилъ съ помощію этого богатаго матеріала.

Рисунокъ Микеланджело, для другихъ казавшійся довольно труднымъ, исполнялся имъ довольно легко, былъ разнообразенъ и новъ по художественному расположенію фигуръ и превосходному ихъ рельефу, даже въ самыхъ пустыхъ вещахъ. Такъ однажды онъ встрѣтилъ, близъ храма св. Петра, юношу феррарца, гончара; поблагодаривъ его за какую-то глиняную работу, которую тотъ обжигалъ для него, Микеланджело сказалъ, что и онъ, въ свою очередь, готовъ служить, если тотъ что-нибудь ему закажетъ. Воспользовавшись обѣщаніемъ такого великаго человѣка, юноша принесъ листокъ бумаги и попросилъ нарисовать стоящаго Геркулеса. Микеланджело взялъ бумагу, поставилъ правую ногу на скамейку и, приспособившись поудобнѣе къ бывшей тутъ небольшой крышѣ, подумалъ немного, а потомъ началъ рисовать и, скоро кончивъ, отдалъ юношѣ. «Этотъ рисунокъ — говоритъ Арменини — я тогда же видѣлъ; онъ былъ начерченъ, оттушеванъ и весь конченъ краснымъ карандашемъ (ombrato e finito che passava ogni uso di minio). Тѣ, которые видѣли, какъ скоро онъ былъ сдѣланъ, очень изумлялись, а другіе подумали бы, что надъ нимъ работано цѣлый мѣсяцъ, что̀ и показываетъ, какъ легко ему было выражать рисункомъ свою идею».

Столь же плодовитъ былъ (così copioso) и также легко работалъ Джуліо Романо, какъ говорятъ тѣ, кто его зналъ. «Когда онъ рисовалъ что-нибудь отъ себя (qualche cosa di se), то можно было скорѣе подумать, что онъ срисовываетъ и что онъ прежде уже имѣлъ передъ глазами то, что изображаетъ, а не сочиняетъ изъ своей головы. Его манера была такъ близка къ древней римской скульптурѣ, которую онъ старательно изучалъ въ своей юности, что все, что онъ ни сочинялъ, казалось заимствованнымъ оттуда. Онъ держался такого пріема: бралъ тонкій листокъ бумаги и свинцовымъ карандашемъ или углемъ, смотря по тому, что̀ было подъ рукою, рисовалъ, что̀ приходило ему въ голову, потомъ оборотную сторону этого листка всю протиралъ углемъ, бралъ новый, чистый листъ и калькировалъ, мѣднымъ или серебрянымъ стилемъ, сдѣланный рисунокъ, который затѣмъ обводилъ черниломъ (profilava d'inchiostro), сбивалъ платкомъ или тряпкой оставшіеся послѣ перевода слѣды угля и оканчивалъ

перомъ или акварелью. «Такихъ его калькъ — присовокупляетъ Арменини—мнѣ показывали много въ Мантуѣ, гдѣ онъ оставилъ рисунковъ и произвелъ работъ болѣе, нежели въ какомъ-либо другомъ мѣстѣ».

Полидоръ Караваджо очень близокъ, по манерѣ рисунка, къ Джуліо Романо; онъ не только старательно копировалъ съ антиковъ, но и самъ легко компоновалъ самые сложные сюжеты и реставрировалъ чрезвычайно вѣрно фрагменты фигуръ людей, животныхъ и всего, что̀ только ему попадалось поврежденнаго и поломаннаго.

Перино (дель Вага),—рисунки котораго, какъ говоритъ Арменини въ предыдущей 8 гл. этой книги, имѣлъ онъ въ своихъ рукахъ въ 1556 г., въ Римѣ, когда они, по смерти этого художника, были проданы его дочерью за 55 золотыхъ скуди одному мантуанскому купцу, а потомъ уже перепроданы въ Фландрію (a i Fucheri richissimi mercanti d'Anversa) *),—сначала набрасывалъ въ общихъ чертахъ (grossamente tentava) углемъ или чернымъ карандашемъ и прочерчивалъ по нимъ перомъ, приводя въ болѣе опредѣленный видъ, потомъ переводилъ на другую бумагу и тогда уже оканчивалъ такъ изящно, что немногіе, или даже никто, не могъ съ нимъ сравняться, а въ особенности превзойдти его въ рисункѣ въ два тона (chiaro e scuro).

Этимъ оканчиваетъ Арменини первую часть своего сочиненія.

При обзорѣ второй части или книги, о содержаніи которой нами уже было сказано выше, мы будемъ подробнѣе останавливаться на главахъ, имѣющихъ прямое отношеніе къ предмету нашего изслѣдованія, а въ остальныхъ укажемъ только на тѣ мѣста, которыя, по нашему мнѣнію, особенно любопытны. Такъ, въ гл. 4-ой, для опредѣленія раккурсовъ (scurci), представляющихъ въ рисункѣ значительныя трудности, Арменини предлагаетъ употреблять, по примѣру Л.-Б. Альберти, рѣшетку (graticola, velo), сквозь которую и смотрѣть на изображаемый предметъ, означая на разграфленной, соотвѣтственно этой рѣшеткѣ, бумагѣ взаимное направленіе очертаній предмета. Далѣе мы увидимъ, что то же самое совѣтовалъ дѣлать Бартоломмео Суарди или Брамантино, въ составленныхъ имъ правилахъ перспективы, которыя Ломаццо включилъ въ пятую книгу своего Трактата.

Въ 5-ой главѣ, «Della misura dell'huomo tolta dalle statue antiche», Арменини говоритъ о размѣрахъ человѣческаго тѣла, принимая за единицу лицо и считая въ цѣлой фигурѣ человѣка отъ 9

---

*) Это, вѣроятно, Фуггеры, извѣстные богатые фабриканты и купцы, а потомъ дворяне. Въ 1530 г., двое изъ нихъ, Антонъ и Раймундъ, были возведены императоромъ Карломъ V въ графское достоинство, и даже даровано было имъ право чеканить монету. Фердинандъ II подтвердилъ старыя и далъ новыя привилегіи двумъ старшимъ членамъ этого семейства, Гансу и Іерониму. Фуггеры владѣли превосходнымъ собраніемъ произведеній искуствъ и письменности, поддерживали живописцевъ и музыкантовъ, а одинъ изъ нихъ, Ульрихъ (ум. въ 1510 г.) первый познакомилъ Италію съ произведеніями Альбрехта Дюрера.

до 10 лицъ (alcuni di nove, alcuni di diece teste le formano), или даже нѣсколько болѣе или менѣе этого; но въ особенности подробно излагаетъ онъ способъ изготовленія моделей, т. е. манекеновъ, голыхъ или одѣтыхъ, смотря по надобности.

Затѣмъ (гл. 6), онъ переходитъ къ картонамъ и, говоря о способѣ ихъ приготовленія, упоминаетъ о тщательности, съ которою они дѣлались Рафаэлемъ, Микеланджело, Л. да-Винчи, Даніиломъ да-Волтерра и пр., а въ 7-ой главѣ подробно излагаетъ теорію фрески, касаясь, вмѣстѣ съ тѣмъ, употребленія красокъ и кистей. О названіяхъ красокъ, ихъ составѣ (materia) и качествахъ онъ говоритъ очень поверхностно, считая это дѣло знакомымъ всякому, даже посредственному живописцу (percioche le teniamo che siano note ad ogni pictor mediocre). Такое замѣчаніе намъ кажется довольно неосновательнымъ, но оно понятно для того времени, когда были въ употребленіи преимущественно земляныя или иначе минеральныя краски (di miniera), а искуственныхъ, представляющихъ особую необходимость въ знаніи ихъ состава, было очень немного, и, безъ сомнѣнія, можно было легче, нежели теперь, съ ними познакомиться. Съ гораздо большею подробностью, не пропуская даже мелочей, говоритъ Арменини о приготовленіи обыкновенно бывшихъ, въ его время, въ употребленіи кистей бѣличьихъ и щетинныхъ (sono aduinque i penelli di due sorte, peli di vaio e di porco), лучшій сортъ которыхъ получался изъ Венеціи.

Описывая въ этой же главѣ работы фрескою, онъ не сообщаетъ намъ ничего бóльшаго противъ того, что мы уже знаемъ изъ сочиненій Ченнино-Ченнини и что впослѣдствіи вошло въ монографію А. Поццо, приложенную къ его «Perspectiva pictorum atque architectorum», и только относительно очистки известковыхъ бѣлилъ, которыя Ченнино называетъ «bianco-sangiovanni», исключительно употребляемыхъ въ этомъ родѣ живописи, Арменини приводитъ любопытныя подробности.

«Что касается фрески — говоритъ Арменини, — то помни, что, какъ я уже объяснялъ, штукатурка не терпитъ другихъ красокъ, кромѣ натуральныхъ, земляныхъ, и эти земляныя краски многихъ цвѣтовъ (terre di più sorti colori) въ достаточномъ количествѣ извѣстны по всей Италіи. Онѣ растираются для фрески только на чистой водѣ, исключая лишь смальты и подобныхъ ей синихъ (azzurri). Что же касается до бѣлой краски, то берется самая лучшая бѣлая известь, цвѣтъ ея, — fior della calce bianchissima, — обыкновенно получаемая изъ Генуи, изъ Милана или изъ Равенны. Передъ употребленіемъ, однако же, ее все-таки надо очистить, чтò и дѣлаютъ живописцы разнымъ способомъ. Одни долго кипятятъ ее на огнѣ, снимая старательно пѣну, для того, чтобы отнять нѣкоторую соль (per levarli quella salsedine) и тѣмъ предотвратить кой-какія неудобства при высыханіи ея на стѣнѣ. Когда же прокипяченная такимъ образомъ известь охладится на воздухѣ, и изъ нея стечетъ вода, ее вновь кладутъ

на нагрѣтые солнцемъ кирпичи (su i mattoni cotti al sole), и тогда уже она, окончательно высохнувъ, признается, чѣмъ легче, тѣмъ лучше очищенной».

«Есть и такіе, которые послѣ этого еще зарываютъ ее въ землю и оставляютъ такъ много лѣтъ, прежде нежели начнутъ употреблять ее. Иные же сушатъ ее на крышахъ, смѣшивая приэтомъ пополамъ съ толченымъ мраморомъ. Наконецъ, другіе, положивъ ее въ сосудъ, наливаютъ туда воды, перемѣшиваютъ палкой и кладутъ на солнце, считая ее затѣмъ достаточно очищенной и годной къ употребленію; но—прибавляетъ Арменини — сомнительно, чтобы, при письмѣ нагаго тѣла, такая краска продержалась долгое время безъ поврежденія».

Понятно, почему обращали такое вниманіе на тщательную выдѣлку бѣлилъ для фрески. Ихъ примѣшивали ко всѣмъ краскамъ для полученія свѣтлыхъ тоновъ и употребляли въ свѣтахъ при окончаніи работы, а потому-то отъ качества ихъ много зависѣлъ успѣхъ дѣла и самая прочность работы.

Для письма тѣла употребляли обыкновенно смѣсь красной охры (terra rossa) съ бѣлилами и, смотря по разнообразію тоновъ, соотвѣтствующихъ возрасту, положенію и другимъ особенностямъ изображаемаго лица, подбавляли въ эту смѣсь то зеленую, то желтую, то другую, какую было надо, краску. При изображеніи стариковъ, употребляли, вмѣсто красной, желтую охру (terra gialla), пережженную въ такой степени, что она подходила къ темному тѣлесному цвѣту, вдаваясь въ живой красно-коричневый тонъ (in un morello vivace), подобный тому, который получается при работѣ al secco и на маслѣ при употребленіи хорошихъ лаковъ (che suol fare le lacche fine ne i lavori a secco). Къ этой пережженной охрѣ примѣшиваютъ иногда какой-нибудь сортъ умбры (con quello di ombra), а иногда просто черную и даже зеленую землю (terra verde), простую, а также и жженую. Родъ умбры (terra di campana) употребляется преимущественно при изображеніи нѣжныхъ тѣней молодаго женскаго тѣла (ombre delicate di donne gioveni), и въ этомъ случаѣ прибавляютъ къ ней немного свѣтлой тѣлесной. Изъ современныхъ Арменини живописцевъ, какъ онъ разсказываетъ, были такіе мастера, которые писали тѣло только тремя тонами (con tre mestiche sole han fatto un ignudo finito, con tutti i mezzi i variamenti), однимъ свѣтлымъ и двумя темными *). Сначала они прокладывали свѣтло тѣневою краскою (ombrano con quelle, che è più dolce), потомъ, въ свѣтахъ, прокрывали свѣтлой, стушевывая ее съ первой прокладкой и, наконецъ, болѣе темною тѣневою проходили по краямъ (a gli extremi), т. е. внѣшнимъ контурамъ, такъ что составляли тоны на самой картинѣ, а не приготовляли ихъ заранѣе въ раковинахъ, какъ это обыкновенно дѣлалось.

---

*) Вазари (Vite, гл. IV) говоритъ, что Giorgione da Castelfranco также употреблялъ въ тѣлахъ только четыре краски.

Нѣкоторые достигали приэтомъ замѣчательной скорости въ работѣ. «Въ числѣ такихъ, я зналъ—говоритъ Арменини—нѣкоего Лукетто изъ Генуи (Luchetto di Genova, иначе называемый Лукою Канджьядже или Камбьязи, умеръ въ Мадридѣ, въ 1585 году), который, въ мое время, писалъ въ церкви С.-Маттео исторію этого святаго на пробу съ другимъ, тоже хорошимъ живописцемъ изъ Бергамо. Этотъ Лукетто писалъ, какъ я самъ видѣлъ, обѣими руками *) и былъ такъ опытенъ и смѣлъ, что работалъ съ невѣроятной быстротой, и того, что написалъ онъ одинъ, десять человѣкъ въ такое же время не смогли бы сдѣлать, причемъ всѣ его фигуры исполнены удивительной силы, легкости и граціи, что̀ весьма рѣдко встрѣчается при скорой работѣ, тѣмъ болѣе, что онъ нерѣдко писалъ совсѣмъ не дѣлая рисунковъ, и даже безъ картона. Быстротою въ исполненіи фрески отличался также и венеціанецъ Джакомо Тинторетто, котораго многіе считаютъ даже болѣе смѣлымъ, нежели Лукетто, хотя, по правдѣ сказать, онъ слабѣе его въ рисункѣ (ma nel vero é di minor dissegno), и хотя по колориту гораздо нѣжнѣе, однако не такъ рельефенъ и силенъ въ письмѣ».

Предостерегая отъ привычки нѣкоторыхъ глупцовъ (sciocchi) прибѣгать къ разнымъ секретамъ, а также отъ употребленія киновари и свѣтлыхъ лаковъ (lacche fine), которые чаруютъ только глаза профановъ, но вредятъ прочности работы, Арменини переходитъ, въ слѣдующей, восьмой главѣ, къ работѣ по сухому (a secco), или темпера, т. е. къ живописи на клеевой водѣ или на яйцѣ.

Этотъ способъ состоялъ въ томъ, что, натянувъ полотно на рамку, прокрывали его два или три раза нѣжнымъ клеемъ (colla dolce) съ-лица и одинъ разъ съ-изнанки; если же полотно было слишкомъ рѣдко, то, сверхъ того, промазывали его еще одинъ разъ, съ прибавкой небольшаго количества муки, чтобы сплотить ткань и сдѣлать ее ровнѣе.

Нѣкоторые смѣшивали съ клеемъ мелко-истолченный гипсъ (gesso marzo) и, намазывая его на холстъ лопаточкой или стекой (употребляемой скульпторами), сглаживали неровности, а потомъ рисовали углемъ, или стилемъ, или кисточкой, и затѣмъ прокрывали мелко-истертыми и разведенными на клею или на яйцѣ красками; чѣмъ краски бывали лучше истерты, тѣмъ работа выходила красивѣе. Писали также на парчевыхъ и на шелковыхъ тканяхъ (di damasco, di argento, o di seta).

«Есть — говоритъ Арменини — и такіе практики, которые мѣшаютъ краски съ искуственной водой, напримѣръ, aqua di vergini—дѣвичьей водой, aqua verde—зеленой водой, succo di gigli—сокомъ лилій, находя, что отъ примѣси этихъ водъ, а также и другихъ, подобныхъ имъ жидкостей, краски лучше пристаютъ и получаютъ чрезвычайную живость (sono più adherenti, onde ricevono una vivezza sopra modo)».

---

*) То же разсказываетъ Вазари о Бартоломмео до Бальякавалло. Vite, гл. VI.

При составленіи красокъ въ живописи a secco, соблюдается то же, что и при фрескѣ; бѣлила не смѣшиваются съ аурипигментомъ, и нигдѣ не кладутъ одну изъ красокъ тамъ, гдѣ уже положена другая, потому что онѣ враждуютъ между собою, что надо замѣтить и относительно лаковъ.

«Впрочемъ — прибавляетъ Арменини, — я видѣлъ фламандцевъ, которые мѣшали гипсъ съ бѣлилами на третью часть и съ опперментомъ, и выходило свѣтло и красиво; но распускать эти краски надо, во всякомъ случаѣ, на клею, потому что отъ темпера, т. е. яичнаго желтка, онѣ очень желтѣютъ. Точно также и лазоревыя краски (gli azzurri), если ихъ распускать на желткѣ, могутъ позеленѣть со временемъ, а потому и слѣдуетъ ихъ растирать на гумми-арабикѣ или на гумми-драгантѣ, употребляя при работѣ бѣличьи кисти, какъ въ акварели и миніатюрѣ».

Что касается до работъ по дереву, то Арменини хвалитъ старинный способъ, состоявшій въ томъ, что назначенную для картины доску сначала промазывали клеемъ, потомъ очень тщательно покрывали гипсомъ, и накладывали на клею же полоски холста (certe lenze di tela lina — «поволока» нашихъ старыхъ иконниковъ), которыя опять проклеивали и промазывали гипсомъ, чтобы онѣ не отставали, и чтобы не было трещинъ; наконецъ, работали на этомъ грунтѣ, растирая краски на желткѣ (rosso del ovo) или на клею, исключая, какъ сказано выше, лазурей.

«Всѣ такія работы — прибавляетъ Арменини — носятъ на себѣ слѣды удивительнаго терпѣнія и необычайно утомительнаго труда (fatica stentevole sopra modo), а потому-то, быть можетъ, онѣ и выходили жесткими, сухими и рѣзкими (crude, secche et tagliente), что и побудило нашихъ лучшихъ художниковъ новаго времени совершенно отступить отъ ультрамонтановъ (a gli oltramontani), т. е. отъ нѣмцевъ) и усвоить себѣ болѣе совершенную технику масляной живописи, оставивъ работу a secco только для общественныхъ надобностей, т. е. для разныхъ тріумфальныхъ украшеній, театральныхъ декорацій и прочихъ, тому подобныхъ, экстренныхъ сооруженій, причемъ можно работать такъ же свободно, какъ и при фрескѣ».

О масляной живописи (гл. IX) Арменини говоритъ уже гораздо подробнѣе, сообщая нѣсколько очень любопытныхъ техническихъ пріемовъ, употреблявшихся лучшими живописцами въ его время и существовавшихъ, какъ надо полагать, съ самаго появленія живописи на маслѣ въ Италіи.

Изъ извѣстныхъ въ его время красокъ, онъ упоминаетъ о земляной черной (il negro di terra), о черной изъ ивоваго угля (il carbon di salice), изъ костей (di ossa), изъ персиковыхъ косточекъ (di persica) и изъ жженой бумаги (di carta abbruggiata), а для тѣней употребляли преимущественно асфальтъ (il spalto), мумію и копоть греческой смолы (il fumo di pece greca), которая, хотя и не при-

надлежитъ къ числу корпусныхъ красокъ, однако кроетъ отлично, если ее растереть на маслѣ вмѣстѣ съ мелко-истолченой мѣдянкой, такъ, чтобы смоляной копоти было на одну или на двѣ трети всего количества, и прибавить туда немного обыкновеннаго лаку (un poco di vernice dentro commune), потому что этотъ лакъ даетъ силу всѣмъ краскамъ и помогаетъ въ томъ случаѣ, когда краска имѣетъ свойство плохо сохнуть. «Да и вообще—говоритъ Арменини,—когда краски растерты, смѣшиваютъ нѣкоторыя изъ нихъ съ небольшимъ количествомъ показаннаго лака и этой смѣсью прокрываютъ всю поверхность, назначенную для картины, потому что необходимо имѣть какъ-бы ложе (un letto), которое мы называемъ грунтовкой (imprimatura)». Этотъ грунтъ одни дѣлаютъ изъ бѣлилъ (biacca), желтой (gianolino или giallorino, которую иные считаютъ за неаполитанскую желть; но здѣсь, кажется, надо понимать просто желтую охру) и умбристой земли (terra di campana), а другіе изъ мѣдянки (verderame) также съ примѣсью бѣлилъ и умбры (terra di ombra). Но многіе начинаютъ съ того, что сперва затыкаютъ дырочки (i bucchi) на холстѣ смѣсью изъ муки, масла и, на третью часть, хорошо истертыхъ бѣлилъ, которую они накладываютъ ножемъ а также деревянной или костяной лопаточкой (steca), а по этому два или три раза промазываютъ нѣжнымъ клеемъ, затѣмъ тонко грунтуютъ, причемъ лучшимъ считается грунтъ самаго свѣтло-тѣлеснаго цвѣта (che tira al color di carne chiarissimo), который отъ примѣси къ нему лака въ нѣсколько большемъ количествѣ, нежели въ другія краски, имѣетъ свѣтлый, какъ-бы искрящійся цвѣтъ (con un di non so che di fiammegiante mediante, la vernice, che vi entra un poco più che nell'altre). Всѣ краски, которыя кладутся на такой грунтъ, а въ особенности голубыя (gli azzurri) и красныя, кажутся гораздо лучше и не измѣняются, хотя опытомъ дознано, что масло темнитъ всѣ краски и дѣлаетъ ихъ вжухлыми (pallidi), отъ чего онѣ становятся тѣмъ болѣе грязными (sozzi), чѣмъ темнѣе лежащій подъ ними грунтъ».

«Но тотъ, кто не хочетъ, чтобы грунтъ повліялъ на измѣненіе красокъ, долженъ дѣлать его изъ однихъ бѣлилъ, съ примѣсью небольшаго количества лака и красной краски, а сверху слегка проскабливать ножемъ, чтобы снять лишнюю краску, и чтобы поверхность стала гладкою и свѣтлою, и можно было бы съ удовольствіемъ на ней рисовать и писать красками».

«Правила смѣшенія красокъ въ масляной живописи тѣ же, что и во фрескѣ; но относительно зеленыхъ, лазури, киновари, лаковъ и желти надо наблюдать, чтобы онѣ были растерты какъ можно мельче, въ особенности, если ихъ приходится употреблять при окончательной отдѣлкѣ картины».

«Обыкновенно начинаютъ работу прокладкою плотной (abozzano con i color sodi) корпусной краски; затѣмъ, съ осторожностью и употребляя наилучшіе и наиболѣе соотвѣтствующіе тоны, идутъ постепенно къ концу. Прокладка имѣетъ важное значе-

ніе, потому что помогаетъ окончательно установить все на свое мѣсто, избавляя, такимъ образомъ, отъ труда возвращаться опять къ тому же при послѣдней отдѣлкѣ».

«Что касается до прокладки драпировокъ, которыя обыкновенно гласируются (panni, che sono da velarsi), то ихъ сначала надо дѣлать нѣсколько грубѣе, а потомъ уже оканчивать извѣстными сквозными красками. Нѣкоторые, при письмѣ зеленыхъ драпировокъ, держатся новаго способа. Они берутъ грубую смальту (smalto grosso) съ зеленымъ лакомъ (giallo santo), которые, будучи вмѣстѣ растерты на камнѣ, даютъ превосходную зеленую краску для прокладки такихъ драпировокъ, и когда она просохнетъ, протираютъ ее мѣдянкой съ примѣсью простаго лака, *который обыкновенно кладется во всѣ краски, когда ими протираютъ тѣ, что внизу* (vernice commune, la qual si suol mettere in tutti i colori, quando si velano gli altri, che vi è sotto)». Вазари (Vite, Introduzione, гл. XXII и XXIII) говоритъ, что постоянно лакъ подмѣшивали во всѣ краски (tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice, perchè facendo questo non accade poi verniciarla).

Этотъ техническій пріемъ имѣетъ, безъ сомнѣнія большое значеніе для опредѣленія причинъ необыкновенной яркости и прочности красокъ нѣкоторыхъ старинныхъ картинъ, дошедшихъ до нашего времени; но для реставратора неменѣе важны также и слѣдующія затѣмъ объясненія Арменини относительно техники живописи.

«Когда вся прокладка уже совершенно кончена и проскоблена, тогда вновь прочищаютъ легко всю работу ножичкомъ, который окончательно снимаетъ всѣ неровности и излишекъ наложенныхъ красокъ, а потомъ уже, отполированную, такимъ образомъ, картину (che sia fatto pulito) снова начинаютъ прописывать; выработываютъ каждую часть съ большою обдуманностію, употребляя только самыя лучшія, какъ можно мельче растертыя, краски, смѣшивая ихъ постепенно, по ходу работы, потому что на этотъ разъ скорѣе гласируютъ картину (più presto si vela che si coprano le cose)».

«Хотя опытные мастера—говоритъ далѣе Арменини—презираютъ способъ гласировки драпировокъ, потому что имъ противно видѣть ткани одноцвѣтными, но мы не желали бы отъ этого совершенно отказаться».

«Если предполагаютъ изобразить драпировку зеленую, то пріемъ, о которомъ мы говорили, такъ исполняется: проложивъ зеленой, черной и бѣлой, такъ, чтобы было даже нѣсколько жестковато (aliquanto crudetto), смѣшиваютъ съ мѣдянкой немного обыкновеннаго лака (giallo santo), и этой смѣсью гласируютъ все сплошь большой бѣличьей кистью (velando tutto equalmente con un penello grosso di vaio), а потомъ прибиваютъ это или ладонью руки, или тампономъ изъ ваты (piumazzolo di bambase), покрытымъ холстомъ, чтобы повсюду сравнять краску и уничтожить малѣйшіе слѣды кисти; если же съ перваго раза этого

не достигнутъ, то, когда высохнетъ, проходятъ во второй разъ и прибиваютъ, какъ сказано».

«Но если драпировка будетъ сдѣлана лаковой краской, то поступаютъ тѣмъ же способомъ, *примѣшивая лакъ къ лаковой краскѣ, и это такъ всегда дѣлается, когда хотятъ гласировать*».

Что касается до смальты, то она должна быть растерта какъ можно мельче, чтобы ловко было ею работать и дѣлать смѣси, потому что, если тотъ, кто ею работаетъ, не рѣшается оканчивать сразу (alla prima), то ему будетъ много труда все согласить, возвращаясь назадъ, такъ какъ, хотя бы и очень легко по ней терли кистью, однако масло замѣтно преобладаетъ (si vede che l'oglio sopravanza), отнимаетъ у нея живость, темнитъ ее и придаетъ ей желтизну. То же самое бываетъ и съ другими красками, когда по нимъ протираютъ, какъ сказано, или работаютъ слишкомъ жидкими красками, какъ дѣлаютъ многіе, не отдавая себѣ въ этомъ отчета.

«Въ наше время — объясняетъ далѣе Арменини, — очень часто не заботятся о лакахъ, можетъ быть, болѣе *по скупости и по лѣни, нежели по зрѣлому убѣжденію*; *но такъ какъ лаки все-таки необходимы*, то поговоримъ о томъ, какъ ихъ дѣлали и употребляли лучшіе, уже умершіе, художники».

«Одни изъ нихъ брали свѣтлое сосновое масло (olio di abesso, терпентинъ) и распускали его въ горшечкѣ на маломъ огнѣ, а когда оно хорошо распустилось, клали въ него такое же количество нефтянаго масла (olio di sasso), снимая горшечекъ съ огня и мѣшая. Прокрывали этой смѣсью, еще теплою, всю картину равномѣрно, подержавъ ее предъ тѣмъ на солнцѣ, чтобы она также немного прогрѣлась. Этотъ лакъ считается за самый нѣжный и самый свѣтлый изо всѣхъ другихъ лаковъ. Я видѣлъ—прибавляетъ Арменини,—какъ имъ пользовались во всей Ломбардіи лучшіе художники, и мнѣ говорили, что его также употребляли въ своихъ работахъ Корреджо и Пармиджьяно, если только вѣрить ихъ ученикамъ».

«Другіе брали бѣлую и свѣтлую мастику и клали ее въ горшечекъ на очагѣ, а на нее наливали столько чистаго орѣховаго масла (olio di noce chiaro), чтобы оно ее покрывало, и все это растапливали, постоянно перемѣшивая, а потомъ пропускали сквозь кусокъ гладкаго полотна въ другой сосудъ. Этотъ лакъ дѣлается еще болѣе блестящимъ, если, пока онъ кипитъ, въ него бросить немного пережженныхъ квасцовъ (allume di rocca), истолченныхъ въ мелкій порошокъ. Такой лакъ можно примѣшивать къ свѣтлой лазури (lazuri fini), къ лаковымъ и ко всѣмъ другимъ, подобнымъ имъ, краскамъ, чтобы онѣ скорѣе сохли».

«Еще есть и такіе, которые берутъ одинъ унцъ сандарака и четверть унца греческой смолы (мастики) и, растолокши ихъ, растапливаютъ вмѣстѣ, пропускаютъ сквозь тряпку; потомъ, сливъ въ новый горшечекъ, наливаютъ трехпробной водкой (aqua di vita di tre cotte) и кипятятъ на маломъ огнѣ, пока не рас-

пустится хорошо, а потомъ даютъ простыть и употребляютъ въ дѣло. Этотъ лакъ всегда держатъ закрытымъ, передъ работой же нагрѣваютъ его на маломъ огнѣ, и онъ хорошъ для работы на полотнѣ a secco.

«Болѣе разборчивые (più delicati) берутъ бензойную смолу (il belgioino) и толкутъ ее немного между двухъ картъ (т. е. въ бумагѣ), потомъ кладутъ ее въ небольшую бутылку (ampoletta) съ водкой, такъ, чтобы ее было вчетверо больше, чѣмъ смолы (tanto che sopravanzi quattro dita) и, оставивъ постоять два дня, сливаютъ жидкость въ другой сосудъ, а потомъ, при работѣ, накладываютъ кисточкой».

«Наконецъ, еще другіе берутъ поровну мастики и сандарака, толкутъ ихъ какъ можно мельче и растапливаютъ съ орѣховымъ масломъ на очагѣ, такъ же, какъ прежде сказано было; потомъ, при сливаніи, прибавляютъ третью часть терпентина (olio di abesso). Но не надо много кипятить, иначе лакъ будетъ густъ (viscosa)».

«Всѣ показанные лаки, пока ихъ распускаютъ на огнѣ, надо постоянно мѣшать маленькой палочкой, а потомъ они долго сохраняются въ закрытомъ сосудѣ и становятся болѣе чистыми и тонкими (sottile)».

Не довольствуясь столь подробнымъ описаніемъ процесса исполненія разныхъ родовъ живописи и въ особенности живописи на маслѣ, Арменини посвящаетъ еще цѣлую слѣдующую, 10-ую главу, разсужденію о томъ, какъ похвально дѣлаетъ тотъ, кто хорошо оканчиваетъ свои работы, какъ надо провѣрять и выправлять ихъ, — будетъ ли то фреска, secco, или масляная живопись, — для того, чтобы довести ихъ до полнаго совершенства.

Здѣсь особенно любопытна для насъ замѣтка о ретушировкѣ фрески. «Въ закрытыхъ помѣщеніяхъ можно — говоритъ Арменини — проходитъ фреску и по сухому, тонкими, мелко истолченными красками (con colori finissimi), хотя со временемъ онѣ и пропадаютъ, а въ тѣняхъ нѣкоторые проходятъ акварелью, смѣшивая черную со свѣтлой лаковой краской, и этой смѣсью, прибавляя туда гумми или нѣжнаго клею (colla dolce), или темперы, ретушируютъ также и тѣло, что̀ выходитъ очень эффектно и примѣнимо также и въ живописи a secco». Но, съ темпера, тона фрески становятся темнѣе и не такъ прочны, какъ съ гумми или съ клеемъ, что̀ Арменини самъ видѣлъ на дѣлѣ и о чемъ слышалъ отъ лучшихъ живописцевъ. Далѣе, въ этой главѣ, онъ упоминаетъ о довольно извѣстномъ пріемѣ ретушировки масляныхъ картинъ послѣ предварительной промазки ихъ масломъ. Въ послѣдней, 11-ой главѣ этой книги содержатся разсужденія о значеніи исторической живописи, о необходимости всесторонняго изученія задуманнаго предмета и другихъ условіяхъ успѣшнаго выраженія живописцемъ его идеи.

Но такъ какъ все это представляетъ большею частью или

общія мысли, или повтореніе сказаннаго уже прежде, то мы остановимся здѣсь только на замѣчательномъ, по своей простотѣ и ясности, опредѣленіи, которое даетъ Арменини художественной идеѣ.

«Прежде всего долженъ живописецъ имѣть въ своемъ умѣ хорошую идею о томъ, что̀ онъ намѣренъ дѣлать. Но что такое идея? Скажу кратко: у живописцевъ идея есть ни что иное, какъ проявленіе, въ формѣ видимыхъ вещей, представленія, возникшаго въ умѣ живописца (la forma apparente delle cose create, concette nel animo del pittore); отсюда—идея человѣка (или человѣкъ идеальный) есть человѣкъ совершенный (universale), по образцу котораго сотворены всѣ люди».

«Другіе говорятъ, что идея должна быть подобіемъ (similitudine) предметовъ, сотворенныхъ Богомъ, потому что, прежде нежели Онъ сотворилъ ихъ, Онъ сформовалъ въ умѣ своемъ и нарисовалъ (scolpì nella mente et le depinse) то, что хотѣлъ создать».

«И такъ, можно сказать, что идея живописца есть тотъ образъ (quella imagine), который, прежде нежели оформится (prima egli si forma) въ рисункѣ или въ картинѣ, возникаетъ въ умѣ внезапно по отношенію къ данному сюжету (subito dato el suggetto li vien nascendo).

«Но чтобы оформить идею, необходимо всестороннее, подробное изученіе избраннаго предмета», что Арменини и подтверждаетъ примѣромъ Л. да-Винчи, который долго пріискивалъ подходящій типъ для лица Іуды въ своей «Тайной вечери», пока, наконецъ, только послѣ упорнаго труда, не достигъ блестящаго успѣха.

Оканчивая этимъ обзоръ второй части сочиненія Арменини, переходимъ къ третьей, въ которой онъ говоритъ о сюжетахъ для картинъ по отношенію къ мѣсту, для котораго онѣ назначаются, а также къ роду занятій, понятіямъ (costume) и общественному положенію лица, которое ихъ заказываетъ.

«Одни—говоритъ онъ—находятъ въ художественныхъ произведеніяхъ забаву (diletto), другіе смотрятъ на нихъ, какъ на украшеніе (abellimento), а третьи видятъ въ нихъ средство трогать души (commover gli animi); поэтому-то и надо, не роняя своего достоинства (salvo l'honor suo) и значенія своего произведенія, сообразоваться съ требованіями заказчика, тѣмъ болѣе, что замыслъ картины и ея исполненіе въ рукахъ художника».

«Невсегда удобно слишкомъ заноситься и щеголять мудреными пріемами въ искуствѣ (salire su le cime de gli alberi con l'estreme difficoltà dell'arte), но надо поступать такъ, какъ дѣлаютъ хорошіе поэты, которые примѣняются ко вкусу и требованіямъ своего вѣка».

«Весьма натурально, что люди различно смотрятъ на вещи, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и замѣтно, что мало людей, понимающихъ искуство, а потому-то часто бываетъ, что работа, добросовѣстно исполненная и дающая болѣе, нежели отъ нея ожи-

дали, не удовлетворяетъ заказчика, потому что живописецъ думалъ только о томъ, что ему самому нравится».

«Подобный случай—разсказываетъ Арменини, былъ въ провинціи Умбріи, и меня пригласили, вмѣстѣ съ другими тамошними живописцами-практиками, сказать свое мнѣніе о работахъ нѣсколькихъ изъ числа лучшихъ молодыхъ художниковъ римскихъ, вынесшихъ, по вышеприведенной причинѣ, много непріятностей и ссоръ съ тѣми, кто не умѣлъ понять ихъ труда, вполнѣ достойнаго похвалы и награды».

Поэтому-то, чтобы предупредить подобныя столкновенія и недоразумѣнія, Арменини находитъ нужнымъ заняться подробнымъ объясненіемъ сюжетовъ, приличныхъ для храмовъ (гл. 2) и ихъ частей, какъ то: трибунъ (гл. 3), сводовъ, сообразно различной ихъ формѣ (гл. 4), капеллъ (гл. 5), съ замѣчаніями относительно постановки и освѣщенія запрестольныхъ образовъ, и пр.

Далѣе, въ 6-ой главѣ, говорится о расписываніи библіотекъ, въ 7-ой—объ украшеніи живописью трапезныхъ (refettorii) и келій духовныхъ лицъ и монаховъ, въ 8-ой—объ украшеніи дворцовъ и дворцовыхъ залъ, въ 9-ой приводятся въ примѣръ исполненныя Рафаэлемъ въ папскихъ лоджіяхъ работы, съ которыхъ Арменини, вмѣстѣ съ другими молодыми людьми, много копировалъ краснымъ карандашемъ на бумагѣ (in carte a uso di minio), почемъ эти копіи были раскрашены и отправлены тѣмъ, кто ихъ заказывалъ, въ Антверпенъ, къ нѣкоему вельможѣ Фуккери (a un grand Signore Fucherri, или Фуггеру, какъ уже было объяснено выше), а скоро потомъ исполненъ былъ ими же другой экземпляръ этихъ рисунковъ и, вмѣстѣ со множествомъ рисунковъ медалей, арокъ, колоннъ, статуй и пр., доставленъ ко двору испанскаго короля Филиппа.

Глава 10-ая посвящена орнаментамъ (fregi, la qual voce non vuole altro dire, che ornamento). Въ гл. 11-ой Арменини говоритъ о портретахъ съ натуры и о трудности ихъ исполненія и старается объяснить, отчего происходитъ, что люди, отлично владѣющіе рисункомъ, въ большинствѣ случаевъ рѣже достигаютъ сходства портретовъ, нежели тѣ, которые гораздо хуже ихъ рисуетъ.

Онъ указываетъ затѣмъ на множество извѣстныхъ въ его время портретовъ, исполненныхъ Рафаэлемъ Санціо, Себастіаномъ дель-Пьомбо, Францискомъ Пармскимъ, Лукою Равенскимъ (Luca Longhi de Ravenna), сыномъ его, Францеско, и Тиціаномъ да-Кадоро; но и здѣсь также, какъ я дѣлалъ раньше, я не стану входить въ подробное перечисленіе упоминаемыхъ авторомъ работъ, предоставляя это историку живописи, который, безъ сомнѣнія, обратитъ вниманіе на приводимыя Арменини фактическія данныя и сдѣлаетъ имъ критическую оцѣнку.

«Onde gli antichi cavarono le grottesche, chiamate da loro chimere, et a che effetto—откуда старые художники заимствовали гротески, ко-

торые они называли химерами, и для какого назначенія»— такъ начинаетъ Арменини 12-ую главу своей III книги, понимая подъ словомъ „antichi“ не древнихъ грековъ и римлянъ, а италіанскихъ художниковъ, гораздо ранѣе его жившихъ.

Одинъ изъ этихъ стариковъ—Джованни да-Удине, ученикъ Рафаэля, особенно прославился въ изображеніи гротесковъ; онъ же и открылъ близъ ц. S.-Pietro in vincoli, въ развалинахъ дворца Тита, своеобразныя древнія скульптурныя и живописныя изображенія орнаментовъ, масокъ, животныхъ и пр., которыя, отъ слова «гротъ», подземелье, и получили свое настоящее названіе. Приэтомъ онъ же изслѣдовалъ матеріалъ, изъ котораго эти изображенія были сдѣланы, и опредѣлилъ составъ древней штукатурки, доказавъ, что, кромѣ извести, въ нее входилъ также и мелко истолченый мраморъ.

«Понятно—прибавляетъ Арменини,—что гротески составляютъ родъ живописи, который стоитъ внѣ всякихъ правилъ (fuori d'ogni uso di regoli), и, чѣмъ больше проявляется въ немъ свободы, вмѣстѣ съ капризной и граціозной фантазіей, тѣмъ онъ лучше достигаетъ своей цѣли».

Въ гл. 13-ой описывается украшеніе живописью садовъ, виллъ, портиковъ, лѣстницъ и пр., а въ 14-ой украшеніе наружныхъ стѣнъ храмовъ и домовъ, съ указаніемъ, для примѣра, на работу in chiaro scuro, исполненную Бальтазаромъ Сіенскимъ неподалеку отъ Piazza degli altieri, а также на произведенія Полидоро да-Караваджо, Джорджоне да-Кастельфранко и другихъ.

Вообще подобными примѣрами наполнена вся книга Арменини, а третья ея часть даже болѣе, чѣмъ первыя двѣ. Не желая утомлять вниманіе читателя излишними подробностями, не относящимися непосредственно къ предмету моего изслѣдованія, я нахожу, тѣмъ неменѣе, любопытнымъ, передъ окончаніемъ настоящаго обзора, остановиться на послѣдней, 15-ой главѣ III книги, которая даетъ намъ довольно яркую картину быта художниковъ и представляетъ нѣкоторыя характерныя черты, къ сожалѣнію, нерѣдко наблюдаемыя и въ наше время.

«Считаю — говоритъ Арменини — небезполезнымъ поговорить, въ концѣ этихъ трехъ книгъ, еще о кой-какихъ похвальныхъ качествахъ и манерахъ (di quelle virtù et maniere), которыя должны украшать хорошаго живописца и показывать предъ всѣми уважаемыми людьми, что и ему не чужды многія прекрасныя стороны. Очень можетъ быть, что я не рѣшился бы коснуться этого предмета, — хотя и нельзя сказать, чтобы онъ не шелъ къ дѣлу, — если бы въ обыкновенномъ быту, быть можетъ даже и между людьми неглупыми, не сложилось проклятаго заблужденія (un maledetto abuso), будто-бы весьма естественно, что не можетъ быть живописца, даже самаго лучшаго, который не былъ бы загрязненъ какимъ-нибудь грубымъ и постыднымъ порокомъ, (che sia macchiato di qualche bruto et nefando vitio), при характерѣ вздорномъ и восторженномъ, что происходитъ отъ множества

странностей его мозга (per molte bisarrie di cervello). Но, что̀ всего хуже, такъ это то, что многіе глупцы (sciochi) берутъ на себя искуственно подобную личину и, не извлекая отсюда для себя никакой выгоды, думаютъ, будто это придаетъ имъ болѣе оригинальности».

«Насколько подобное мнѣніе ошибочно и далеко отъ истины—можно заключить изъ сравненія съ примѣрами названныхъ выше знаменитыхъ людей». Затѣмъ Арменини указываетъ на Зевксиса и Апеллеса, изъ которыхъ послѣдній отличался умомъ и превосходными качествами души и «умѣлъ постоянно поддерживать дружественныя отношенія къ такому могущественному государю, какъ Александръ Македонскій, который, при необычайномъ самомнѣніи и вспыльчивости, не щадилъ, въ минуты гнѣва, даже своихъ приближенныхъ».

«Зевксисъ же заслужилъ такую любовь и довѣріе у кротонцевъ, что, какъ извѣстно, они не затруднились даже дозволить ему видѣть нагими всѣхъ красавицъ города, чтобы выбрать изъ нихъ себѣ натурщицъ для изображенія Юноны».

«Но, какъ старательно учились древніе и какъ они вырабатывали свой характеръ, замѣчательнѣйшимъ примѣромъ служитъ Эпименидъ, родосскій живописецъ, который два года путешествовалъ по морю для того, чтобы, какъ онъ потомъ говорилъ, пріучиться сначала къ терпѣнію, потомъ жилъ десять лѣтъ въ Азіи и, наконецъ, изучалъ живопись шесть лѣтъ въ Греціи, «чтобы привыкнуть молчать».

Поэтому своимъ современникамъ - живописцамъ Арменини совѣтуетъ пріобрѣтать необходимыя познанія, преимущественно въ исторіи, не пренебрегая однако и другими науками, для чего рекомендуетъ имъ читать въ особенности такія сочиненія, которыя не только указываютъ христіанину истинный путь жизни, но и обогащаютъ его умъ познаніями, необходимыми для того, чтобы находить и выяснять сюжеты для художественныхъ произведеній.

Въ число полезныхъ для этого книгъ онъ ставитъ прежде всего: Священную Исторію, Библію, Новый Завѣтъ, житія Христа и Богоматери, св. дѣвъ и мучениковъ, легенды о святыхъ, житія Отцовъ Церкви и Апокалипсисъ Іоанна, а изъ свѣтскихъ—все, что относится до римской исторіи, которая представляетъ превосходные и полезные примѣры, особенно въ описаніяхъ Плутарха, Тита, Ливія Аппіана, Александрина (Allessandrino) *), до Валерія Максима, знаменитыхъ людей Петрарки, знаменитыхъ женщинъ Боккачо; что же касается, до миѳологіи,

---

*) Трудно сказать, о комъ говоритъ здѣсь Арменини, потому что, въ числѣ римскихъ историковъ, этого имени не встрѣчается. Впрочемъ, очень вѣроятно, что здѣсь надо видѣть Allessandro Sardi феррарца (наприм. Hominum et Heroum origines, De ritibus et moribus gentium и проч)., или Алессандри, иначе Alexander a Alexandro,—род. какъ полагаютъ въ 1461 году, ум. въ Римѣ, въ 1523 г. Онъ изучалъ классическія древности и написалъ «Dies geniales» сочиненіе, въ которомъ, подражая „Noctes Atticae“ А. Геллія, разсказываетъ о разныхъ предметахъ, преимущественно изъ древняго міра.

Приношеніе Венерѣ

Свободная копія Рубенса съ картины Тиціана.

то—генеалогію боговъ его же, Альберика, или также Картаро *), Превращенія Овидія, Антонія Апулея и Амадиса Гальскаго, вмѣстѣ съ другими, болѣе новыми сочиненіями. Изъ тѣхъ же, которые знакомятъ съ живописью, не слѣдуетъ пропускать, во-первыхъ, Витрувія, а затѣмъ Серлія Болонскаго **), который гораздо доступнѣе (più facile) и новѣе другихъ. Кромѣ того, въ недавнее время появилась перспектива М. Даніеле Барбаро ***), въ которой содержатся хорошія указанія по исторической и архитектурной композиціи».

«Но—прибавляетъ Арменини—изъ живописцевъ былъ въ особенности замѣчателенъ флорентіецъ Джотто (Gitto Fiorentino ****), который какъ-бы чудомъ совмѣщалъ въ себѣ знаніе архитектуры, исторіи, живописи, музыки и поэзіи. Онъ извлекъ первый свѣтлый лучъ изъ страшной тьмы, въ которой былъ погребенъ свѣтъ, и въ томъ, что̀ этотъ человѣкъ намъ оставилъ, онъ столь же великъ по краснорѣчію, какъ и по искуству, а потому его любили и высоко чтили его лучшіе сограждане».

Странно, что Арменини, называя Серлія и Барбаро, указываетъ вслѣдъ за тѣмъ, какъ-бы мимоходомъ, на Ліонардо да-Винчи, да и то потому только, что ставитъ его въ числѣ художниковъ, которые были пріятны вельможамъ (i quali furono grati a signori), «такъ какъ по опыту узнали, что если ихъ ремесло заставляетъ ихъ практиковать и имѣть сношенія со знатью, то, кромѣ художественныхъ дарованій, имъ надо было отличаться и похвальными качествами, чтобы поддержать свою репутацію и заслужить расположеніе тѣхъ, въ комъ они нуждались, чего они никакъ не достигли бы капризами и странностями (col mezzo di capricci o per bisarrie)».

«А потому-то—продолжаетъ Арменини свои увѣщанія—и вы удаляйтесь отъ пороковъ, безумныхъ и дикихъ поступковъ (pazzie et salvatichezze), не будьте разсѣяны, чтобы не надѣлать безпорядковъ и вреда, а въ словахъ воздержны, не такъ, какъ люди низшаго класса. Избѣгайте всего, за что могутъ осуждать васъ, какъ-то: тщеславія, хвастовства, фанфаронства (ostentatione) и невоздержанія. Порядочнымъ людямъ противны всѣ дурныя привычки, какъ-то: злословіе, болтливость (ciarlone), ложь и стараніе прослыть въ толпѣ за остраго и умнаго человѣка, высказывая обо всемъ рѣшительный приговоръ и приводя дикія доказательства въ опроверженіе очевидной истины». Желаніе блеснуть знаніемъ чужихъ языковъ, котораго въ дѣйствительности нѣтъ, Арменини считаетъ также большимъ недостаткомъ.

---

*) Imagini degli Dei, del Vincenzo Cartaro, Venezia 1556.

**) Себастіанъ Серліо, писатель XVI в., продолжатель Бальтазара Перуцци, рукописями и рисунками котораго онъ пользовался при составленіи своей книги объ архитектурѣ.

***) Кромѣ своей „Pratica di prospettiva", Монсиньоръ Д. Барбаро извѣстенъ былъ также комментаріемъ на Витрувія. Ломаццо, кн 5, гл. XXI, и кн. 6, гл. XLIX.

****) Петрарка, въ своей книгѣ: „Familiari," назвалъ его: Iottum Florentinum civem, cujus inter modernos pictores fama ingens est, а на одной изъ его картинъ въ Луврѣ читаемъ: Opus Iocti Florentini.

Въ подтвержденіе всей этой діатрибы противъ современныхъ ему художниковъ, онъ приводитъ много историческихъ фактовъ и анекдотовъ, которые, впрочемъ, не представляютъ особаго интереса, значительно уступая въ этомъ отношеніи общему характеру разсматриваемаго нами сочиненія.

Книга Арменини представляетъ результатъ личнаго опыта и наблюденій автора. Она проникнута несомнѣннымъ желаніемъ пользы молодымъ людямъ, посвятившимъ себя искуству и, въ особенности, постановленнымъ въ условія, болѣе благопріятныя нежели тѣ, въ которыхъ, «per malvagita di tempi», по злобѣ дня, находился ея авторъ. Не смотря на нѣкоторые, несущественные, впрочемъ, недостатки, на которые я указывалъ, его сочиненіе стоитъ выше другихъ современныхъ ему трактатовъ по живописи, такъ же, какъ живое слово опыта и убѣжденія будетъ всегда ближе къ душѣ, нежели приведенныя въ строгую систему сухія разсужденія теоретика.





Выставка VIII-го археологическаго съѣзда въ Москвѣ, въ 1890 г.

Статья Е. К. РѢДИНА

I

Памятники древнерусскаго искуства

Главный интересъ и богатство VIII-й археологической выставки заключались въ предметахъ, любезно предоставленныхъ для нея ризницами многихъ русскихъ монастырей, церквей и частными собраніями памятниковъ религіознаго искуства. Здѣсь мы встрѣчаемся съ русскими художественными предметами на протяженіи нѣсколькихъ вѣковъ, возникшими подъ различными вліяніями и условіями. Выясненіе этихъ вліяній и классификація памятниковъ составляютъ еще задачу будущаго историка нашего искуства. Матеріаловъ для этой исторіи уже накопилось много, но къ сожалѣнію, они еще малоизвѣстны, разсѣяны въ различныхъ мѣстахъ нашего обширнаго отечества и едва доступны для изслѣдователя. Поэтому-то выставка VIII-го археологическаго съѣзда и представляла столь сильный интересъ для всякаго, занимающагося исторіей русскаго искуства, давая ему возможность обозрѣть въ одномъ мѣстѣ значительное число драгоцѣнныхъ памятниковъ. Памятники эти относились къ весьма разнообразнымъ отраслямъ художественнаго производства: къ рѣзьбѣ на деревѣ, слоновой кости, мѣди, серебрѣ и золотѣ, къ шитью золотомъ, шелкомъ, къ живописи масляными красками на тканяхъ, на иконахъ и т. д.

Изъ монастырей и церквей, доставившихъ различнаго рода

памятники церковнаго употребленія, отмѣтимъ: монастыри Оршанскій, Макарьевско-Унженскій, Слуцкій Свято-Троицкій, Лихвинскій, Покровскій Добрый, Троицкій, Калязинскій, Спасо-Прилуцкій, Путивльскій Печерскій, Николо-Радовицкій, Брянскій Свѣнскій, церковь села Покровскаго, Екатеринославскаго уѣзда, Владимірскій Успенскій соборъ, ц. села Ивановскаго, Волоколамскаго уѣзда, Вязниковскій Казанскій соборъ и др. Изъ частныхъ собраній, укажемъ на богатѣйшую коллекцію древностей Н. М. Постникова, собранія Большакова, И. Л. Силина, музеева Тверскаго, Рязанскаго, гр. А. С. Уварова, музея при Кіевской духовной академіи, Александро-Невскаго братства во Владимірѣ и др.

Не имѣя возможности подробно останавливаться на каждомъ изъ этихъ собраній, обладающихъ драгоцѣнными памятниками искуства, бросимъ взглядъ лишь на самые интересные изъ ихъ числа. По богатству предметовъ, особенно замѣчательно собраніе Н. М. Постникова. Оно даетъ чрезвычайно богатый матеріалъ для исторіи русской иконописи. Чтобы облегчить его изученіе, владѣлецъ его, еще въ 1888 г., издалъ каталогъ, съ 45 фотогравюрами. Каталогъ этотъ, за исключеніемъ фотогравюръ, былъ изданъ вторично, по случаю выставки, на которой указанное собраніе занимало двѣ залы (5-ю и 6-ю). Хотя со сдѣланнымъ въ каталогѣ распредѣленіемъ предметовъ по эпохамъ и школамъ можно и не соглашаться, однако нельзя не оцѣнить труда сосоставителя этой книги, постаравшагося внести хотя нѣкоторое освѣщеніе въ то громадное количество предметовъ, которыми богато его собраніе.

Точное, научное различеніе школъ нашей иконописи, отличительныхъ признаковъ каждой, опредѣленіе элементовъ и характера вліянія на нее иконографіи византійской и западной— составляютъ пока лишь предметъ желанія и ожиданія. Поэтому, при указаніи на нѣкоторые наиболѣе интересные памятники, мы будемъ, главнымъ образомъ, касаться лишь ихъ содержанія.

Разсматривая иконы собранія г. Постникова и нѣкоторыя памятники другихъ коллекцій, нельзя не замѣтить того вліянія, какое оказали на нихъ, а, слѣдовательно, и вообще на наше религіозное искуство, апокрифы вообще и, въ частности, апокрифическія Евангелія, повѣствующія о родителяхъ Пресв. Дѣвы, Іоакимѣ и Аннѣ, о жизни Богородицы до Рождества Христова, о послѣднихъ дняхъ предъ ея успеніемъ, о самомъ успеніи и т. п.— т. е. о тѣхъ фактахъ, о которыхъ мало или вовсе не сообщается въ каноническихъ Евангеліяхъ. Въ Византіи, апокрифическія Евангелія имѣли большое распространеніе и вліяніе на искуство. Изображенія, иллюстрирующія жизнь Богородицы на основаніи этихъ апокрифическихъ книгъ, начинаютъ встрѣчаться въ византійскомъ искуствѣ съ IX в., когда сказаніе объ этой жизни многими своими чертами переходитъ въ церковную среду и об-

рядъ *). И въ Россіи, какъ оказывается, апокрифическія Евангелія имѣли большое вліяніе и распространеніе — главнымъ образомъ, Протоевангеліе Іакова, Евангеліе псевдо-Матѳея, Евангеліе о Рождествѣ Маріи. Списки, въ которыхъ помѣщаются эти сказанія и ихъ пересказы, относятся къ довольно раннему времени; такъ мы находимъ ихъ въ Минеи-Четіяхъ, въ спискахъ XV—XVI в. Сказанія эти и въ Россіи, какъ въ Византіи, передавались въ рѣчахъ проповѣдниковъ и служили имъ для поученія. Такъ, вліяніе Протоевангелія видно въ словѣ на Благовѣщеніе митр. Фотія (1410—1431), въ словѣ Григорія Симвлака на Рождество Богородицы, и др. **). Такимъ образомъ, и здѣсь повторилось то же самое, что было въ Византіи,— переходъ содержанія апокрифовъ въ церковный обрядъ и среду, а потому естественно, что русское искуство, пошедшее по слѣдамъ византійскаго, держалось того направленія, которое замѣчается въ послѣднемъ, начиная съ IX в., и особенно развивается въ X—XIII вв. Дѣйствительно, въ памятникахъ русскаго искуства, начиная, главнымъ образомъ, съ XV—XVI в., мы встрѣчаемъ изображенія на сюжеты изъ жизни Богоматери, то какъ иллюстраціи къ Протоевангелію, то какъ иконы на Богородичные праздники.

Укажемъ на нѣсколько примѣровъ, взятыхъ изъ предметовъ выставки VIII-го археологическаго съѣзда. По несомнѣнному вліянію на нее Протоевангелія и сказанія о послѣднихъ дняхъ жизни Богородицы, особенно интересна икона Владимірской Божьей Матери, изъ собранія Н. М. Постникова, № 12. Въ срединѣ иконы изображена Богородица съ Младенцемъ-Христомъ на рукахъ; вокругъ иконы идутъ изображенія, иллюстрирующія жизнь Богоматери на основаніи апокрифовъ: 1) Іоакимъ и Анна приносятъ дары во храмъ ***); 2) дары ихъ отвергаются первосвященникомъ за безчадіе ****); 3) удалившемуся въ пустыню и молящемуся Іоакиму является ангелъ съ радостной вѣстью о томъ, что Анна разрѣшена отъ безплодія *****); 4) Аннѣ, молящейся въ саду, является ангелъ и возвѣщаетъ о томъ, что молитва ея услышана («Моленіе Анны въ саду»;) 5) Іоакимъ и Анна встрѣчаются послѣ разлуки («Зачатіе Богородицы»); 6) Рождество Богородицы; 7) «Храненіе Богородицы»: Іоакимъ и Анна, сидя, держатъ на колѣняхъ младенца-Марію и съ любовью смотрятъ на нее; 8) «Поступленіе Богородицы»: родители смотрятъ, какъ Марія дѣлаетъ опыты ходьбы; 9) «Введеніе въ церковь святой Богородицы»; 10) «Благовѣщеніе пр. Богородицы»: дѣйствіе

---

*) Объ этомъ подробно см. въ соч. Д. Айналова и Е. Рѣдина: «Кіево-Софійскій соборъ», въ Зап. Имп. Рус. Арх. Общ., т. IV, стр. 304—305. Съ изображеніями, иллюстрирующими, на основаніи тѣхъ же апокрифовъ, нѣкоторыя важнѣйшія событія житія Пресв. Богородицы, каковы Благовѣщеніе, Испытаніе водою обличенія, Рождество Христово, мы встрѣчаемся еще въ V—VI вв.

**) Сахаровъ, «Апокрифическія и легендарныя сказанія о Пресвятой Дѣвѣ Маріи». 1888, стр. 53—61.

***) «Принесеніе даровъ Акима съ Анною».

****) «Возвращеніе даровъ Акиму съ Анною».

*****) «Моленіе Акима въ пустынѣ».

перенесено въ храмъ; Богородица стоитъ предъ аналоемъ; 11) «Прозябленіе жезла»: первосвященникъ молится предъ престоломъ, на которомъ лежатъ жезлы, а Богородица стоитъ во святаясвятыхъ; 12) «Пріемле Іосифъ девицу»: первосвященникъ благословляетъ Іосифа, держащаго процвѣтшій жезлъ; позади него — три старца, а далѣе — Богородица; 13) «Богородица пие воду обличенія»: первосвященникъ, испытывая чистоту Богородицы, поднесъ ей воду въ сосудѣ; сзади первосвященника видны старецъ и юноша; 14) «Моленіе на горе Хривди (?) св. Богородицы»; 15) «Богородица пріемлетъ равіе отъ ангела»: сидящей Богородицѣ ангелъ, предъ ея успеніемъ, поднесъ пальмовую вѣтвь, которую апостолы должны будутъ нести предъ ея гробомъ; 16) «Богородица изготовляетъ одръ на успеніе»: она сидитъ предъ одромъ; возлѣ нея стоятъ три женщины; 17) «Успеніе св. Богородицы»; 18) «Положеніе ризамъ св. Богородицы»: святитель и народъ стоятъ предъ дверьми трехкупольнаго храма, на которыхъ виситъ икона Владимірской Богоматери.

Почти таково же содержаніе другой иконы, принадлежащей къ собранію И. Л. Силина, на которой, однако, всѣхъ изображеній, иллюстрирующихъ жизнь Богородицы, двѣнадцать, въ томъ числѣ одно — новое, не имѣющееся на вышеозначенной иконѣ: іереи благословляютъ Богородицу на пиру, который Іоакимъ устроилъ по случаю великой радости, а одно изображеніе пополнено любопытною подробностью: въ сценѣ встрѣчи Іоакима и Анны, представлено ложе, какъ указаніе на то, что зачатіе Богородицы было дѣйствительное, а не чудесное.

До какой степени вообще было сильно въ XVI—XVII вв. вліяніе апокрифовъ о Богородицѣ на искуство, и какою популярностью пользовались они тогда на Руси, явствуетъ, независимо отъ другихъ извѣстныхъ памятниковъ этого времени, изъ того обстоятельства, что основанныя на ихъ иллюстраціи мы находимъ далѣе, на такихъ предметахъ, какъ священнослужительскія одѣянія, покровы для св. Даровъ и т. п. Таковы, напр., бывшая на выставкѣ епитрахиль южно-русскаго шитья, съ означеніемъ 1640 г., изъ сел. Пуховки, Остерскаго уѣзда Черниговской губ. (въ собраніи Церковно-Археол. Музея Кіевской Духовной Академіи) *) и покровы св. Даровъ XVII в. изъ древлехранилища Александро-Невскаго братства во Владимірѣ **). На послѣднихъ мы видимъ слѣдующія изображенія: вверху — Господь Саваоѳъ, со сферой въ рукахъ; ниже, на правой сторонѣ покрововъ, ангелъ является молящему Іоакиму, а на лѣвой — онъ является молящейся въ саду Аннѣ; вторую, нижнюю часть покрововъ занимаетъ зданіе съ тремя отдѣленіями: одно представляетъ лѣстницу, другое — комнату, гдѣ покоится на ложѣ св. Анна, третье — часть комнаты, въ которой служанки заняты омове-

*) Катал. выст. зала 8, № 23.
**) Тамъ же, № 17.

ніемъ младенца-Маріи. На епитрахили изображено явленіе ангела Іоакиму и Аннѣ *).

Подъ вліяніемъ же апокрифовъ возникли такія изображенія, которыя хотя и не представляются прямо иллюстраціями Протоевангелія, однако являются тѣмъ, что мы дѣйствительно разумѣемъ подъ словомъ «икона» т. е. изображеніе одного событія или лица, празднуемаго или чествуемаго въ извѣстный день. Къ числу такихъ иконъ относятся, напр., въ собраніи г. Постникова, изображенія: Благовѣщенія (№№ 25, 99), Рождества Христова (№№ 104, 108, 109), Успенія Пр. Богородицы (№№ 100, 3144), Введенія во храмъ (№ 806) и др.

На нѣкоторыхъ изъ только-что названныхъ иконъ, какъ и на многихъ другихъ, прототипы которыхъ надо искать, конечно, въ византійскомъ искуствѣ, замѣчается стремленіе къ осложненію сравнительно съ памятниками этого искуства; осложненіе это, впрочемъ, не вноситъ въ икону чего-нибудь лишняго, нарушающаго общую ея идею; напротивъ, оно отличается строгой воздержанностью и гармоничностью соединенія отдѣльныхъ моментовъ иконы. Такъ, напр., на иконѣ Рождества Христова, представляется не только это событіе, но и рядъ предшествующихъ и послѣдующихъ фактовъ, стоящихъ въ тѣсной зависимости и ближайшей связи съ нимъ по времени: Путешествіе въ Виѳлеемъ, Путешествіе волхвовъ на поклоненіе Христу, Избіеніе младенцевъ, Спасеніе Елизаветы съ младенцемъ-Іоанномъ, Бѣгство во Египетъ (икона изъ собранія г. Постникова № 108, нов. письма). Необходимо, впрочемъ, замѣтить, что и въ этомъ стремленіи къ осложненію русская иконографія слѣдуетъ древнѣйшему способу изображенія жизни Христа, Богоматери и святыхъ. На древнехристіанскихъ и византійскихъ триптихахъ и диптихахъ, обыкновенно помѣщалось въ срединѣ изображеніе Христа и Богоматери, а вокругъ нихъ размѣщались сверху и снизу сцены, относящіяся къ различнымъ моментамъ ихъ жизни. Таковы, напр., два миланскихъ диптиха, диптихъ Парижской Національной Библіотеки и др. Такіе же главные моменты изъ жизни извѣстнаго святаго лица встрѣчаются обыкновенно и въ стѣнной росписи византійскихъ церквей; такъ, изъ событій жизни Іисуса Христа, касающихся его дѣтства, тѣ, которыя изображены на описанной только-что иконѣ (№ 108), встрѣчаются весьма часто (напр. въ соборѣ Монреале). При посвященіи придѣла церкви тому или другому святому, обыкновенно и роспись его посвящается этому лицу; напр., въ Кіево-Софійскомъ соборѣ, придѣлы во имя св. великом. Георгія и св. Петра расписаны изображеніями сценъ изъ ихъ жизни.

Изъ иконъ, отличающихся наибольшею сложностью, остановимся на одной, интересной для насъ особенно потому, что

*) Укажемъ еще, для большей подробности, на изображеніе Рождества Богородицы на одной палицѣ, принадлежащей Звенигородскому Саввинскому монастырю и составляющей вкладъ царя Алексѣя Михайловича (фотографіи г. Борщевскаго, въ Имп. Публ. Библ., № 724).

сюжетъ ея, такъ же, какъ и предыдущихъ, о которыхъ мы говорили, заимствованъ изъ апокрифическихъ Евангелій, а именно на иконѣ Воскресенія Господня.

На выставкѣ VIII археологическаго съѣзда, иконъ Воскресенія Господня находилось громадное количество, въ каждомъ собраніи понѣскольку; въ нихъ композиціи любопытно прослѣдить болѣе или менѣе значительныя варіаціи.

Въ собраніи г. Постникова заинтересовали насъ особенно три иконы, представляющія послѣдовательную градацію въ осложненіи изображенія главнаго момента Воскресенія Христова.

Прежде чѣмъ приступимъ къ описанію этихъ иконъ, скажемъ нѣсколько словъ объ изображеніи Воскресенія Христова въ византійской иконографіи, дабы чрезъ то выяснить, что̀ внесено было новаго въ русскія иконы по части этого изображенія, и какими элементами осложнилось въ нихъ.

Воскресеніе Христово — событіе, облеченное святостью и таинственностью въ самомъ разсказѣ каноническихъ Евангелій, —въ византійскомъ искуствѣ не воспроизводилось въ томъ видѣ, какъ въ современной иконописи, которая изображаетъ Христа возлетающимъ вверхъ изъ гроба, съ побѣдною хоругвью въ рукѣ; такое изображеніе впервые появилось въ западномъ искуствѣ въ XIV—XV вв., а изъ него, въ XVII в., перешло въ Россію, но не получило въ нашей иконописи большаго распространенія. Византійское искуство представляло Воскресеніе Христово, изображая гробъ Господень со стрегущими его воинами и сидящимъ у него ангеломъ, который возвѣщаетъ о возстаніи Спасителя женамъ, пришедшимъ ко гробу, или изображало воскресшаго Христа нисходящимъ во адъ для уничтоженія власти діавола и освобожденія людей отъ грѣха, проклятія и смерти. Изображеніе Воскресенія Христова подъ видомъ Сошествія во адъ стало извѣстно съ VII—VIII вв. и сдѣлалось въ послѣдующее время весьма обычнымъ въ византійскомъ искуствѣ. Будучи основано на разсказѣ апокрифическаго Евангелія Никодима (гл. XVII—XXVI), повторяемомъ многими отцами Церкви, оно представляется въ слѣдующихъ чертахъ: въ болѣе древнихъ памятникахъ, какъ напр. въ Хлудовской псалтыри, Христосъ стоитъ на олицетвореніи Ада, имѣющемъ видъ античнаго Силена, и простираетъ руку къ Адаму и Евѣ *); въ болѣе позднихъ памятникахъ (X—XII вв.), Спаситель стоитъ на вереяхъ, лежащихъ крестъ на крестъ, и подаетъ руку Адаму и Евѣ; по ту и другую сторону отъ него стоятъ ветхозавѣтные праведники, въ саркофагахъ, или у подошвы горы, какъ напр., въ Кіево-Софійскомъ соборѣ и въ Монреальскомъ соборѣ; сатана лежитъ поверженнымъ подъ вратами, и около него разбросаны различныя орудія и приборы, скрѣплявшія врата ада.

Въ XI—XII вв., изображеніе Сошествія Христа во адъ, какъ

---

*) Ср. также изображеніе на слоновой кости у Гори, Thesaurus vet. dipt., III, tav. XIV.

соотвѣтствующее идеѣ всеобщаго воскресенія предъ концомъ міра, переходитъ въ изображеніе Страшнаго Суда и является въ немъ одной изъ составныхъ частей, какъ, напр., въ извѣстной мозаичной картинѣ Страшнаго Суда на остр. Торчелло *).

Вслѣдствіе того же соотвѣтствія Сошествія Христа во адъ съ идеей всеобщаго воскресенія, большая часть событій, являющихся его результатомъ и описанныхъ въ Евангеліи Никодима, перешла также въ изображеніе Страшнаго Суда; таковы, напр., шествіе праведныхъ въ рай, благоразумный разбойникъ съ крестомъ въ раю, представленные во фрескахъ монастыря Кахріе-Джами, въ Константинополѣ, Кириллова монастыря въ Кіевѣ, и проч.

Но въ отдѣльномъ представленіи Сошествія Христа во адъ, какъ образа Воскресенія Христова, этихъ подробностей, связанныхъ съ означеннымъ событіемъ (разрушеніе власти сатаны, связываніе и окованіе его цѣпями, шествіе праведныхъ въ рай, благоразумный разбойникъ въ раю), не встрѣчается; изображеніе отличается простотою композиціи; лишь въ видѣ исключенія встрѣчаются иногда сложныя композиціи, обусловленныя, однако, или символизаціею, или стремленіемъ художника сочинять обрядныя, показныя сцены. Таково, напр., изображеніе Воскресенія Христова въ миніатюрахъ рукописи Григорія Богослова, XIII в., въ которыхъ оно расположено въ девяти поляхъ: Христосъ во адѣ; по сторонамъ—Богородица, со святыми женами, и апостолы; выше—четыре архангела, со свѣщниками, и два низлетающіе ангела; ниже, воскресшіе, со свѣчами въ рукахъ, привѣтствуютъ Спасителя **).

Обратимся теперь къ русскимъ иконамъ Воскресенія Христова и разсмотримъ ихъ образцы, входящіе въ составъ собранія г. Постникова. Русская иконографія, подобно византійской, представляетъ Воскресеніе Христово въ видѣ сошествія Спасителя во адъ, но осложняетъ его такими подробностями, введеніемъ такихъ моментовъ, предшествующихъ сошествію Христа во адъ и слѣдующихъ за нимъ, какихъ въ византійскихъ изображеніяхъ не встрѣчается.

Такъ, на одной иконѣ (№ 384, Строгановскаго письма, XVI в., по опредѣленію каталога Постникова), кромѣ изображенія самаго сошествія Христа во адъ и освобожденія Адама и Евы, представлены слѣдующіе эпизоды: 1) Распятіе Христово, 2) Положеніе во гробъ, 3) Возстаніе изъ гроба, 4) Жены-мvроносицы у гроба, 5) Явленіе Христа двумъ ученикамъ. Изображеніе этихъ сценъ основано на повѣствованіи каноническихъ Евангелій и перенесено въ икону, очевидно, лишь для полнѣйшей характеристики главнаго событія. Композиція ихъ весьма сходна съ

---

*) Н. В. Покровскаго, *Страшный судъ въ памятникахъ византійскаго и русскаго искуства.* Труды VI Арх. съѣзда, т. III, табл. 2, стр. 302.

**) *Исторія византійскаго искуства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей*, Н. Кондакова. Одесса, 1876, стр. 202.

композиціей тѣхъ же изображеній въ византійскомъ искуствѣ. Сверхъ указанныхъ сценъ, воспроизведенныхъ согласно разсказу каноническихъ Евангелій, на иконѣ представлены другія сцены, тѣсно связанныя съ главною и основанныя уже на разсказѣ Евангелія Никодима: 1) Сошествіе Христа въ пасть ада, для изведенія праведниковъ, 2) Благоразумный разбойникъ предъ вратами рая, 3) Благоразумный разбойникъ въ раю предъ Иліею, Енохомъ и другими праведниками; тутъ же, въ раю, изображено лоно Авраамово, быть можетъ, не безъ вліянія изображенія Страшнаго Суда, въ которомъ оно является и въ русской иконописи.

На другой иконѣ (№ 120) прежде всего обращаетъ на себя вниманіе главное событіе—Сошествіе Христа во адъ. Оно представлено въ оригинальномъ видѣ: Христосъ стоитъ на вереяхъ ада, висящихъ надъ пропастью, куда ангелы, стоящіе позади Христа, низвергаютъ служителей сатаны; десницу свою Христосъ подаетъ Адаму, а въ шуйцѣ держитъ разодранное пополамъ рукописаніе послѣдняго, которое подалъ ему одинъ изъ служителей сатаны, стоящій тутъ же. Къ стопамъ Спасителя припала Ева; по правую сторону отъ него, стоятъ ветхозавѣтные праведники, а подъ ними, въ пасти ада—въ головѣ огромнаго чудовища,—видны воскресшіе мертвецы, въ бѣлыхъ саванахъ, молитвенно простирающіе ко Христу свои руки. Такимъ образомъ, композиція Сошествія Христа во адъ существенно отличается здѣсь отъ той, какая намъ извѣстна въ византійскомъ искуствѣ; между прочимъ, въ послѣднемъ мы не встрѣчаемъ ни изображенія ада въ видѣ чудовища, ни выходящихъ изъ него мертвецовъ; въ десницѣ своей Христосъ обыкновенно держитъ высокій крестъ — знакъ побѣды надъ смертью, положенной Христомъ по просьбѣ праведниковъ въ самомъ аду, какъ разсказывается о томъ въ Евангеліи Никодима (гл. XXIV); здѣсь же видимъ въ рукахъ Христа рукописаніе Адамово.

Это, держимое Христомъ, рукописаніе приводитъ на память наши отреченныя сказанія о рукописаніи, данномъ діаволу Адамомъ, извѣстныя въ славянскомъ ветхозавѣтномъ апокрифѣ «Слово о Адамѣ» и «О исповѣданіи Евинѣ». Эти два апокрифа, какъ извѣстно, составляютъ двѣ разныя редакціи одного и того же апокрифа, составляющаго передѣлку греческаго «Апокалипсиса Моисея». Существеннымъ отличіемъ славянскаго апокрифа отъ греческаго представляется, между прочимъ, разсказъ, на основаніи котораго составилось отдѣльное сказаніе о рукописаніи Адама, пользовавшееся у насъ такимъ широкимъ распространеніемъ, что Максимъ-Грекъ, въ XVI вѣкѣ, нашелъ необходимымъ опровергать его, вмѣстѣ съ другими ложными и суевѣрными сказаніями *). Для объясненія разсматриваемаго нами изображенія, можно привести разсказъ одной изъ редакцій этого сказанія, найденной проф. Н. Тихонравовымъ въ рас-

*) *Исторія русской словесности* И. Порфирьева. ч. I. Казань 1886, стр. 232 и 235.

кольничьей рукописи, подъ заглавіемъ: «Рожденіе Каина и рукописаніе Адама». Адамъ далъ рукописаніе діаволу за освобожденіе Каина отъ двѣнадцати зміиныхъ головъ, съ которыми родился этотъ послѣдній, и которыя терзали Еву, когда она кормила грудью Каина; это рукописаніе, вмѣстѣ со зміиными головами, было положено діаволомъ въ Іорданъ. При крещеніи своемъ въ этой рѣкѣ, Христосъ сокрушилъ ихъ въ водѣ. «И видѣ діаволъ зміевы главы сокрушены — говорится далѣе въ означенномъ памятникѣ; — тогда взя діаволъ и останокъ того рукописанія и внесе во адъ, идѣже заключени быша святіи. Егда Господь нашъ Іисусъ Христосъ воскресе изъ мертвыхъ, тогда и останокъ того рукописанія Адамова растерза и заглади, и діавола связа, а души изъ ада свободи, и въ первую породу въ рай введе къ своему отцу и къ своему хотѣнію» *).

Изображеній на разсматриваемой иконѣ, слѣдующихъ разсказу каноническаго Евангелія, немного, сравнительно съ предыдущей иконой: только одно — жены-мироносицы у гроба Господня, охраняемаго четырьмя спящими воинами; ангелъ указываетъ женамъ на пелены, а сбоку, въ миндалевидномъ ореолѣ, Іисусъ Христосъ, окруженный лучами, стоитъ съ крестомъ въ рукахъ, устремивъ взоры вверхъ. Остальныя изображенія представляютъ сцены, происходящія въ аду: ангелы, съ крестами въ рукахъ, устремляются внутрь ада, гдѣ сидитъ у дверей сатана; по обѣимъ сторонамъ дверей стоятъ праведники; далѣе, ангелы сковываютъ сатану. Внѣ ада, въ пространствѣ, огражденномъ стѣнами, Христосъ подаетъ крестъ благоразумному разбойнику; послѣдній стоитъ у дверей ада, къ которымъ подходятъ святые. Въ верхней части иконы изображенъ рай — садъ, огражденный стѣнами; святые встрѣчаютъ благоразумнаго разбойника, который изображенъ вторично, въ бесѣдѣ съ Иліей и Енохомъ.

Въ третьей иконѣ (№ 188, московс. письма, XV ст. по кат. Постникова), изображеній, основанныхъ на каноническомъ Евангеліи, совсѣмъ нѣтъ, и она представляетъ непосредственную иллюстрацію разсказа Евангелія Никодима (гл. XVII—XXVI), извѣстнаго на греческомъ языкѣ уже въ IV—VI стол., а у насъ, въ переводѣ,—въ XIV—XV стол. Сцены на ней изображены почти тѣ же, что и на предыдущей иконѣ. Поэтому, считая излишнимъ описывать ихъ, приведемъ только надписи надъ ними, передающія, въ главныхъ чертахъ, содержаніе упомянутаго разсказа Евангелія Никодима: 1) «Воскресъ Іисусъ отъ гроба яко женихъ отъ чертога» (Христосъ возстаетъ изъ гроба, крышку котораго снимаетъ ангелъ); 2) «Силы же его рѣша; возмите врата князи ваши і внидетъ царь славы» (ангелы Господни устремляются къ адскимъ вратамъ); 3) «Повелѣ Гос-

*) *Памятники отреченной русской литературы*, собраны и изданы Н. Тихонравовымъ, т. I. СПБ. 1863, стр. 16—17. Порфирьевъ, l. c., стр. 233.

подь связати сатану узами не рѣшимыми на ҂а҃ лѣтъ и предати его аду (ангелы сковываютъ сатану); 4) «Праведницы шедше во святой рай радующеся и поюще: благословенъ грядый во имя Господне. Господь же рече къ нимъ идите поспешницы мои»; 5) «Господь даде разбойнику крестъ и посла его въ рай»; 6) «Вниде разбойникъ во святый рай, и возбрани ему пламенное оружіе, абіе возвратися вспять. Разбойникъ же вторицею пріиде ко вратамъ святаго рая и показа ему честный крестъ Господень и отверзеся рай»; 7) «Вниде разбойникъ во святый рай и видехъ Илію и Еноха и беседова съ ними о страсти Христовѣ и о победе діавола» (Разбойникъ, кромѣ того, какъ означено въ надписи, изображенъ въ бесѣдѣ съ Іоанномъ, Енохомъ и Елисеемъ).

Сдѣланный нами обзоръ трехъ иконъ показываетъ, смѣемъ надѣяться, съ достаточной ясностью, какъ осложнился въ русской иконописи византійскій прототипъ Воскресенія Христова, и что внесено въ него новаго. Обзоръ бо̀льшаго числа памятниковъ выказалъ бы и большее количество иныхъ элементовъ, внесенныхъ въ основное изображеніе этого событія.

Среди множества древнерусскихъ изображеній Іоанна Предтечи, весьма любопытною является икона изъ собранія г. Постникова, № 504, монастырскаго письма XVII в., какъ значится въ каталогѣ. Центръ ея занимаетъ фигура св. Іоанна, а вокругъ размѣщены въ квадратахъ сцены его житія. Іоаннъ представленъ крылатымъ, держащимъ въ рукѣ сосудъ съ Агнцемъ — Младенцемъ-Христомъ. Изображенія, иллюстрирующія жизнь Предтечи, суть: Явленіе ангела Захаріи, Захарія предъ народомъ во храмѣ, Цѣлованіе Богородицы и Елизаветы, Рождество Іоанна, Захарія даетъ имя своему сыну, Спасеніе Елизаветы съ Іоанномъ при избіеніи младенцевъ, Ангелъ Господень уводитъ младенца-Іоанна въ пустыню, Іоаннъ молится въ пустынѣ, Крещеніе Іоанномъ народа, Пиръ Ирода, Усѣкновеніе главы Іоанна, Явленіе главы Іоанна.

Въ православной церкви, св. Іоаннъ Креститель пользовался большимъ уваженіемъ уже съ очень ранняго времени. Въ честь его были воздвигнуты уже въ первые вѣка христіанства храмы въ Остіи, Альбанѣ, Константинополѣ, Александріи *) и др. мѣстахъ. Но соотвѣтствующихъ этому уваженію изображеній, спеціально посвященныхъ Предтечѣ, въ древнехристіанскомъ искусствѣ не извѣстно. Въ послѣдующую пору встрѣчаются изображенія св. Іоанна не только въ воспроизведеніи тѣхъ событій, въ которыхъ главное дѣйствующее лицо—Спаситель (Явленіе Христа народу, Крещеніе Христа, Сошествіе Христа во адъ и пр.), но и въ отдѣльныхъ изображеніяхъ, спеціально посвященныхъ Предтечѣ и его жизни. Таковъ, между прочимъ, диптихъ, изданный у Гори,

*) Kraus, Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer, гл. Joh. Bapt., и Piper, Johannes der Täufer in griechischen Kunstvorstellungen, въ Evang. Kalendar 1867, стр. 59 и слѣд.

съ изображеніемъ почти всѣхъ сценъ, которыя мы находимъ на вышеозначенной иконѣ Постниковскаго собранія (напр. Отведеніе св. Іоанна ангеломъ въ пустыню). Перейдя изъ греческой Церкви въ русскую, почитаніе св. Іоанна Предтечи получило и здѣсь сильное распространеніе. Такъ, уже въ XII вѣкѣ, является изображеніе, спеціально посвященное св. Іоанну, въ церкви Спаса: въ концѣ діаконика написана монументальная фигура этого святаго, а по стѣнамъ изображены были эпизоды изъ его жизни. Къ сожалѣнію, эта стѣнная роспись сохранилась только отчасти, и въ настоящее время можно видѣть въ ней только изображеніе мученической кончины Предтечи.

Подборъ сценъ на русскихъ иконахъ Іоанна Крестителя, какой представляетъ намъ описанная выше икона, былъ, очевидно, нерѣдокъ, особенно въ XV—XVI столѣтіяхъ. Примѣромъ можетъ, между прочимъ, служить икона изъ Десятиннаго монастыря, въ Новгородѣ *).

Обратимся теперь къ объясненію нашей иконы. Предтеча, какъ мы сказали, представленъ на ней не въ томъ обычномъ видѣ, въ какомъ изображенъ онъ въ сценахъ Крещенія Господня, Перваго явленія Христа народу и др., но въ видѣ крылатаго ангела, съ сохраненіемъ, однако, типа, присвоеннаго ему вообще въ христіанской иконографіи.

Такой характеръ изображенія основывается не на существовавшемъ еще у древнихъ христіанъ **) преданіи, что св. Іоаннъ былъ ангелъ, принявшій человѣческую плоть, но на его значеніи въ исторіи христіанства, какъ пріуготовителя пути для Христа. «Онъ тотъ—говоритъ Христосъ въ Евангеліи, указывая на пророчество Малахіи, — о которомъ написано: се посылаю *Ангела* Моего предъ лицомъ Твоимъ, да приготовитъ путь Твой предъ Тобою» (Ев. Матѳея, XI, 10—11). «Былъ человѣкъ — пишетъ о немъ евангелистъ Іоаннъ, — посланный отъ Бога... Онъ не былъ свѣтъ, но *былъ посланъ*, чтобы свидѣтельствовать о свѣтѣ». Какъ ангела, посланнаго отъ Бога, иконографія надѣлила Предтечу крыльями. Съ какого времени вошло въ обычай изображать такимъ образомъ Іоанна—остается неизвѣстнымъ. Самый древній примѣръ такого изображенія мы видимъ въ ц. св. Георгія въ Оберцеллѣ, гдѣ, на картинѣ Страшнаго Суда, съ одной стороны Христа на тронѣ, представлена Богородица, а съ другой—ангелъ съ крестомъ въ рукахъ, олицетворяющій собою, очевидно, Предтечу ***). Однимъ изъ древнѣйшихъ изображеній Предтечи съ крыльями и въ его типѣ можно считать изображеніе на такъ называемыхъ «Васильевскихъ» дверяхъ Троицкаго женскаго монастыря въ г. Александровѣ,

---

*) Преосвящ. Макарія, Археологическое описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ и его окрестностяхъ. Москва 1860, ч. I, стр. 212. ч. II, стр. 119.

**) См. Объясненіе Кирилла Александрійскаго (Comment. in Ioan. I, 6. Opp. t. IV, p. 61). Piper, l. c., 66—67.

***) «Кіево-Софійскій соборъ», стр. 279.

Владимірской губ., если только признать, что онѣ относятся дѣйствительно къ 1336 г., какъ о томъ свидѣтельствуетъ подпись на нихъ. Затѣмъ, можно указать еще на изображеніе на ракѣ въ Перпигнантѣ и пр. *). Отъ XV в. и послѣдующаго времени дошло до насъ уже весьма много памятниковъ съ изображеніемъ Іоанна Крестителя, надѣленнаго крыльями. Въ этомъ видѣ онъ является то отдѣльною фигурою, въ единоличной иконѣ, держащимъ свою усѣченную голову на блюдѣ, какъ въ разсматриваемой нами иконѣ, или же Агнца — Предвѣчнаго Младенца— въ чашѣ, какъ напр. на иконахъ собранія г. Постникова, №№ 320 (московск. письма, XVIII в.), № 560 и др., то изображается среди другихъ фигуръ на сложныхъ символическихъ иконахъ, каковы, напр., «О тебѣ радуется, обрадованная, всякая тварь» (№ 3026, Строг. письма, XVII в.), «Предста Царица одесную» (№ 3118, монаст. письма, XVII в. и № 3042), «Соборъ Пресв. Богородицы», «Что ти принесемъ Христе» (Іоаннъ держитъ свитокъ съ надписью: «И азъ видѣхъ и свидѣтельствовахъ»; надъ нимъ—надпись: «Іоаннъ въ пустыни» (№ 388, Строг. письма) и др.

Изображеніе Іоанна Предтечи крылатымъ встрѣчаемъ также на любопытномъ, росписанномъ красками кускѣ шелковой матеріи, наклеенномъ на холстъ,—памятникѣ, который былъ доставленъ на выставку отц. благочиннымъ г. Сѣвска, Орловской губ. **). Кромѣ Іоанна Предтечи, мы видимъ на этомъ памятникѣ рядъ другихъ изображеній, любопытныхъ по несомнѣнному вліянію на нихъ западнаго искуства и, вмѣстѣ съ тѣмъ, по удержанію ими многихъ чертъ восточнаго искуства (образъ Предтечи). Въ верхней части изображенъ на облакахъ Господь-Саваоѳъ, съ папской тіарой на головѣ, благословляющій на обѣ стороны (надпись: «Свѣтъ отъ свѣта возсія намъ Господь-Саваоѳъ»). По ту и другую сторону Саваоѳа—херувимы и ангелы; ниже Саваоѳа—св. Духъ въ видѣ голубя. Центральную часть занимаютъ сидящіе, по сторонамъ дверецъ, на облакахъ, Богородица и Іисусъ Христосъ въ юношескомъ образѣ; подножія ихъ сѣдалищъ поддерживаютъ херувимы. По сторонамъ отъ нихъ стоятъ, также на облакахъ, пр. Сергій, св. Алексѣй, крылатый Іоаннъ Предтеча и ап. Петръ, съ ключами въ рукѣ. Памятникъ этотъ относится ко времени царя Іоанна Алексѣевича, 7200 (1692) г., какъ свидѣтельствуетъ о томъ подпись въ нижней части изображенія, и представляетъ, очевидно, торжествующую небесную Церковь въ единеніи съ земною.

Изъ другихъ памятниковъ древнерусскаго искуства, находившихся на выставкѣ, заслуживала вниманія нижняя часть деревяннаго клироса изъ ц. села Носово, Звенигородскаго уѣзда.

---

*) Piper, l. c., 64. Извѣстіе арх. Макарія о храмовой иконѣ Предтеченской Новгородской церкви на Опокахъ, будто-бы исполненной греческими иконописцами при первоначальномъ устройствѣ этой церкви въ XII в., основано, повидимому, только на преданіи (арх. Макарій, l. c., II, стр. 113).

**) Катал. выставки, зала 3, № 373.

Интересъ этой части клироса придаютъ представляемыя ею, рѣдкія въ произведеніяхъ нашего древняго искуства, изображенія сивиллъ, хотя и относящіяся къ довольно позднему времени—прошлому вѣку, или началу настоящаго столѣтія. На этомъ памятникѣ изображены сивиллы: Симія, Димофила, Хивика, Персика, Любика, Елипистенька, Ѳригія, причемъ въ надписяхъ при каждой приводится приписываемое ей пророчество. Изображенія сивиллъ встрѣчаются впервые въ западномъ искуствѣ и получили въ немъ большую популярность. Въ древнихъ византійскихъ памятникахъ мы ихъ не встрѣчаемъ, но въ позднѣйшихъ подлинникахъ (XVII—XVIII вв.), очевидно, вслѣдствіе западнаго вліянія, онѣ входятъ въ составъ росписи церквей *). Въ Россіи стали интересоваться сивиллами только въ XVII столѣтіи. Духовные писатели той эпохи, по словамъ Ѳ. И. Буслаева **), вносили въ свои книги религіознаго содержанія подробныя свѣдѣнія объ этихъ языческихъ пророчицахъ. Прекрасныя художественныя изображенія сивиллъ, писанныя масляными красками, несомнѣнно съ западныхъ образцовъ, можно видѣть въ одной изъ рукописей XVII в., въ Румянцевскомъ музеѣ; снимки съ нихъ изданы Ѳ. И. Буслаевымъ въ его «Историческихъ очеркахъ». Изображенія сивиллъ находимъ мы въ иконостасахъ нѣкоторыхъ церквей Новгорода ***), на дверяхъ Троицкаго собора, Ипатьевскаго монастыря, Московскаго Успенскаго собора и пр. Такимъ образомъ, сивиллы на нижней части клироса церкви села Носово не составляютъ явленія исключительнаго и любопытны преимущественно какъ доказательство того, что наша иконопись и въ позднее, сравнительно, время продолжала держаться древнихъ образцовъ.

Въ заключеніе, укажемъ еще на одну икону въ собраніи Н. М. Постникова (№ 3028, монаст. письм.), интересную по доказываемому ею вліянію Запада на нашу иконопись и по чудодѣйственной силѣ, которая приписывалась этому образу, какъ о томъ можно заключить по имѣющейся на немъ надписи. Изображена Богородица, одѣтая въ священническую ризу, имѣющую видъ колокола, закрывающаго всю ея фигуру; на головѣ у Богородицы — вѣнецъ, на рукахъ—Младенецъ - Христосъ. Справа и слѣва стоятъ подлѣ нея по два ангела, со свѣчами въ рукахъ. Внизу изображенъ Виѳлеемъ и сдѣлана надпись: «Сей честный образъ Пресв. Богородицы Маріи званіемъ чюдесъ ея нарицаемая прибавление ума къ житию вселенныя во Христа Іисуса судити живыхъ и мертвыхъ отъ смертнаго убійства защищаетъ и отъ тлетворныхъ вѣтръ и отъ трясовицъ и отъ озепа и отъ находа зверей ядовитыхъ...» Неменѣе любопытною является на иконѣ приписка съ датою: «Сей образъ писалъ игуменъ Савватій аѱлѳ (1739) Маіа». На выставкѣ находилась другая икона

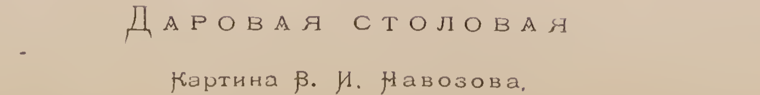
*) Didron, Manuel, 150.
**) Историческіе очерки, II, 364.
***) Ар. Макарій, l. c., II, 41—42.

такого же содержанія, принадлежащая Ярославскому архіерейскому дому (Катал. выст. зала 3, № 108). Иконы той же композиціи и съ тѣмъ же названіемъ: «Прибавленіе ума Пресв. Богородицы», мы встрѣчаемъ въ другихъ мѣстахъ, напр., въ г. Рыбинскѣ, въ Спасо-Преображенской церкви, и въ Романовѣ-Борисоглѣбскѣ, въ Покровской церкви. Происхожденіемъ своимъ подобныя иконы обязаны, какъ можно заключить по вышеприведенной надписи и какъ полагаетъ А. Н. Виноградовъ *), вѣроятно «глубокому религіозному вѣрованію простаго народа въ Богородицу, какъ въ ходатайницу предъ Сыномъ и Богомъ о дарованіи людямъ благъ духовныхъ и вещественныхъ, между которыми озареніе ума и сердца божественною истиною занимаетъ самое главное мѣсто».

Представленный нами краткій обзоръ наиболѣе интересныхъ памятниковъ древнерусскаго искуства, находившихся на выставкѣ, надѣемся, достаточенъ для того, чтобы намекнуть читателю о томъ, какой интересъ представляла она для изучающихъ нашу старину, и какія значительныя и еще неизслѣдованныя сокровища по части означеннаго искуства таятся въ малоизвѣстныхъ церковныхъ и монастырскихъ ризницахъ Россіи, равно какъ и въ коллекціяхъ любителей отечественной старины.



*) См. Извѣстія Имп Русск. Арх. Общ., т. IX, вып. I, стр. 45, рис. съ иконы Преображенской церкви, и здѣсь же, табл. III, 2, а съ иконы Покровской церкви — въ фотографіяхъ г. Барщевскаго, № 373, гдѣ представлены надъ Богородицей три херувима, внизу—одинъ херувимъ, а по концамъ—два города, очевидно, Виѳлеемъ и Іерусалимъ.



Фототипия В. И. Штейнъ. — Спб. Почтамтская ул., № 13.

Даровая столовая

Картина В. И. Навозова.



ПИСЬМА Ѳ. А. ВАСИЛЬЕВА КЪ РАЗНЫМЪ ЛИЦАМЪ.

Въ 4-мъ, 5-мъ и 6-мъ выпускахъ «Вѣстника изящныхъ искуствъ» за 1889 годъ напечатаны были 32 письма Ѳ. А. Васильева къ И. Н. Крамскому, которыя мнѣ удалось получить въ подлинникахъ. частью отъ семейства Крамскаго, частью отъ Н. А. Александрова (письма эти принадлежатъ теперь Императорской Публичной Библіотекѣ). Съ тѣхъ поръ я употребилъ всѣ усилія, чтобы разыскать и другія письма Васильева. Я получилъ: отъ *И. И. Шишкина*, 10 писемъ этого талантливаго художника къ его матери, сестрѣ и зятю, И. И. Шишкину; отъ *А. С. Нецвѣтаева*, 11 адресованныхъ къ нему писемъ; отъ *Д. В. Григоровича*, 10 писемъ къ нему (двѣ послѣднія коллекціи также принадлежатъ въ настоящее время Императорской Публичной Библіотекѣ). Этимъ ограничились до сей поры результаты моихъ поисковъ. Правда, у П. М. Третьякова также оказалось 2 — 3 адресованныхъ къ нему письма Васильева; но они имѣютъ исключительно сухой характеръ дѣловыхъ отношеній, и никакого художественнаго значенія не представляютъ.

Я спѣшу представить новыя письма Васильева той части нашей публики, которая способна интересоваться письмами высоталантливаго русскаго художника, потому что нахожу въ нихъ не только много интереса для его біографіи, но и выраженіе взглядовъ и мыслей, нечасто встрѣчающихся у нашихъ художниковъ. Васильевъ былъ натура совершенно исключительная,

крайне оригинальная, необыкновенно замѣчательная. Своимъ образованіемъ онъ былъ обязанъ исключительно самому себѣ и немногимъ интеллигентнымъ людямъ, съ которыми ему случалось приходить въ соприкосновеніе въ теченіе его короткой жизни. Поэтому, въ его взглядахъ и образѣ мыслей встрѣчается иногда немало недочетовъ, заблужденій и промаховъ; но, не смотря на все это, вездѣ слышится въ его письмахъ живой, свѣтлый умъ, ведущій художника все впередъ и впередъ. Несомнѣнно то, что, проживи онъ дольше, восторжествуй его натура надъ болѣзнью,—онъ широко и многосторонне развился бы, и сталъ бы способенъ лучше, шире и многостороннѣе цѣнить людей и вещи. Такъ, наприм., лишь слишкомъ большою молодостью, недостаточнымъ еще развитіемъ, можно объяснить тѣ опрометчивыя, заносчивыя, торопливыя сужденія, тѣ поверхностные приговоры, которые онъ высказывалъ, по словамъ Крамскаго, въ 1868 году объ Ахенбахѣ, Кнаусѣ и другихъ европейскихъ значительныхъ художникахъ *). Ему, вѣдь, тогда было всего 17 лѣтъ! Точно также, лишь такими же причинами можно объяснить странно поражающіе каждаго читателя отзывы его о Рѣпинѣ и его «Бурлакахъ» **), о П. М. Третьяковѣ ***), его мнѣніе, что онъ «увѣренъ въ *невозможности какого-либо новаго, незнакомаго ему движенія въ столь знакомомъ ему Петербургѣ*» ****). И это когда же? Въ началѣ 70-хъ годовъ, когда и все наше художество, и вообще вся русская жизнь, были именно полны новаго, могучаго движенія! Но вѣдь Васильеву было въ это время всего только 20, съ небольшимъ, лѣтъ; онъ еще такъ мало видѣлъ самъ въ жизни, такъ еще мало слышалъ интеллигентныхъ людей, и злая болѣзнь жестоко мучившая его, часто угнетала его умъ и не давала ему проявляться во всей своей прирожденной свѣтлости и ширинѣ.

За то, нельзя не удивляться тому, какъ много чудеснаго, свѣтлаго и могучаго было въ его мысли и чувствѣ, когда чудная его натура брала верхъ и оставляла ему возможность высказываться со всею силою и свѣжестью взгляда. Какъ онъ радовался появленію новыхъ талантливыхъ созданій, каковы, наприм.. «Иванъ Грозный» Антокольскаго, «Грачи прилетели» Саврасова! Какъ онъ горячо сочувствовалъ тѣмъ глубокимъ мыслямъ и чувствамъ, которыя Крамской пробовалъ вложить въ обоихъ своихъ «Христовъ»—одного въ пустынѣ, другаго у Пилата въ преторіи! Какъ онъ радовался первымъ успѣхамъ передвижниковъ въ 1871 году! «Осуществилось то, въ чемъ я чуть-чуть былъ замѣшанъ»—восклицалъ онъ въ своемъ далекомъ Крыму;

---

*) См. Ив. Ник. Крамской. Его жизнь, переписка и худож.-критич. статьи. СПБ. 1888, стр. 342.

**) Письмо къ Крамскому отъ 8 февраля 1873 года („Вѣстн. изящн. иск." 1889, выпускъ 6-й, стр. 556).

***) Письмо къ нему отъ 2 марта 1872 года. (Тамъ-же, вып. 4-й, стр. 366).

****) Письмо къ нему-же отъ 28 января 1873 г. (Тамъ-же, вып. 6-й, стр. 546).

и еще: «Серіозность и дѣйствительно-прекрасныя цѣли общественныхъ движеній художниковъ теперь—не прежнія, гремящія и пустословныя предпріятія.» Какъ онъ любилъ и понималъ природу, и какъ все больше и глубже старался онъ передавать ее въ истинной ея правдѣ и простотѣ! «Если написать картину, состоящую изъ одного этого голубаго воздуха и горъ (въ Крыму), безъ единаго облачка, и передать это такъ, какъ оно въ природѣ, то, я увѣренъ, преступный замыслъ человѣка, смотрящаго на эту картину, полную благодати, безконечнаго торжества и чистоты природы, будетъ отложенъ и покажется во всей своей безобразной наготѣ. Я вѣрю, что у человѣчества, въ далекомъ, конечно, будущемъ, найдутся такіе художники, и тогда не скажутъ, что картины—роскошь развращеннаго сибарита» *). Или вспомните еще вотъ эти великолѣпныя строки, неслыханныя еще нигдѣ отъ художниковъ, не только нашихъ, но и какихъ-бы то ни было въ цѣлой Европѣ: «Пейзажисты бываютъ двухъ родовъ: первый родъ пейзажистовъ происходитъ изъ бездарности, которая не въ состояніи охватить человѣка, какъ большую задачу, а потому бросается на болѣе легкое, какъ имъ кажется,—на камни, дерева, горы, и т. д.; другой родъ — люди, ищущіе гармоніи, чистоты, святости; они невольно становятся поклонниками природы, не находя ничего такого полнаго въ человѣкѣ, этомъ вѣнцѣ творенія» **), къ чему скоро затѣмъ онъ прибавляетъ: «Природа всегда одинакова, и наединѣ съ нею быть долго нельзя. Природа мнѣ можетъ принести, если я ею одною буду пользоваться, больше, наприм., жизни въ Парижѣ, въ средѣ картинъ и художниковъ. Я настолько люблю природу, настолько всматриваюсь въ нее, что мои картины начинаютъ хромать смысломъ, изобилуя подробностями» ***). Такой широкій и глубокій взглядъ мы можемъ найдти еще развѣ только въ письмахъ Иванова и Крамскаго.

Печатаемыя теперь письма даютъ немало новаго матеріала для уразумѣнія Васильева съ этой же стороны. Они показываютъ, какъ онъ, не взирая на болѣзнь, развивался все больше и больше, а мысль его, теряя прежнюю заносчивость и самомнѣніе, все болѣе и болѣе крѣпла и пріобрѣтала самостоятельность и широту. Особливо значительными представляются нѣкоторыя письма Васильева къ Д. В. Григоровичу, изъ послѣднихъ мѣсяцевъ жизни художника. Въ письмѣ, отъ 22 декабря 1872 г., онъ пишетъ: «Вы себѣ представить не можете, какъ я нуждаюсь въ критикѣ моихъ картинъ! Это, т. е. критика людей, знающихъ природу, единственная для меня путеводная звѣзда — для меня, лишеннаго всякой возможности сравнивать свои картины съ чѣмъ-нибудь въ этомъ родѣ. Я ужасно боюсь со-

*) „Вѣстн. из. иск." 1889 г., вып. 4-й, стр. 365, письмо отъ марта 1872 г.
**) Тамъ-же, вып. 5-й, стр. 448, письмо отъ 2 сент. 1872 г.
***) Тамъ-же, вып. 6-й, стр. 540, письмо отъ 14 янв. 1873 г.

вершенно уклониться отъ настоящаго пути, не видя передъ собою ни одного художника, ни одной картины. Здѣсь (въ Ялтѣ), въ этомъ отношеніи, совершенный Якутскъ, или что-нибудь еще хуже».... Въ письмѣ отъ 22 января 1873 г., онъ пишетъ: «Жизнь моя, Дмитрій Васильевичъ,—жизнь не заурядная, текущая мелкой и спокойной струей по ровному ложу.... Немногіе бы на моей дорогѣ удержались такъ долго, какъ я; немногіе бы не испугались той огромной цѣли, которую я рѣшилъ или достигнуть, или умереть, но умереть на этой дорогѣ, ни на шагъ не отступая въ сторону». Наконецъ, въ послѣднемъ своемъ письмѣ къ Д. В. Григоровичу, отъ 25 марта 1873 года, Васильевъ писалъ: «Если Общество поощренія художниковъ не сдѣлало для меня больше, то въ этомъ я самъ виноватъ. Я измѣнилъ свой жанръ (типъ «Зима»)—жанръ, необыкновенно понравившійся всѣмъ членамъ комитета, но жанръ сухой, серіозный, несимпатичный. Не только Общество (и вы, Дмитрій Васильевичъ), но и большинство увѣрены, что я блистательно падаю и иду регрессивнымъ путемъ. Пройдетъ — повѣрьте мнѣ—немного времени, и всѣ заговорятъ другое, всѣ увидятъ, что это гораздо лучше «Зимы». Я и не думалъ, что мои двѣ послѣднія конкурсныя картины кому-нибудь понравятся. Но я знаю, отчего онѣ не нравятся теперь, и что̀ нужно для того, чтобы онѣ нравились всѣмъ безъ исключенія. «Зима» — это доказательство, что у меня талантъ; этотъ же *новый жанръ* докажетъ, что у меня есть другой: умѣть развиваться и угадывать, что̀ выше, прекраснѣе; а такъ какъ все болѣе прекрасное есть вмѣстѣ и болѣе трудное, то понятно, что недостатки въ послѣднихъ картинахъ гораздо замѣтнѣе и многочисленнѣе. О Боже, Боже! Дай мнѣ только здоровья, и я не зарою таланта въ землю!... Ахъ, Дмитрій Васильевичъ! Еслибъ вы знали, какой вѣчный огонь сжигаетъ меня!. Если я боленъ теперь, то я боленъ теперь потому, что не могу до сихъ поръ сдѣлать то, что я могу и хочу сдѣлать. Я бы давно поправился, если бы не эта вѣчная мука, эта жажда. А судьба не даетъ тѣхъ средствъ, которыя развяжутъ мнѣ руки».

Судьба такъ и не развязала ему руки: спустя полгода, онъ уже лежалъ бездыханнымъ трупомъ, не осуществивъ и единой сотой доли своихъ пламенныхъ надеждъ.

Но, кромѣ драгоцѣнныхъ матеріаловъ, живописующихъ художественное развитіе Васильева, совершавшееся въ послѣднее время его жизни, новыя, теперь печатаемыя письма представляютъ намъ любопытный и цѣнный матеріалъ другаго еще рода. Въ 1869 году Васильевъ провелъ нѣсколько лѣтнихъ мѣсяцевъ въ тамбовскомъ имѣніи графа Павла Сергѣевича Строганова (о немъ не было до сихъ поръ говорено ни въ одной изъ его біографій), и во многихъ письмахъ оттуда онъ рисуетъ цѣлыя картины поражавшей и восхищавшей его природы. Впечатлѣнія Васильева глубоко поэтичны и написаны такъ талант-

ливо, что являются однѣми изъ интереснѣйшихъ и важнѣйшихъ страницъ всей его переписки.

Въ заключеніе, я укажу на то, что, по полученнымъ мною теперь свѣдѣніямъ, необходимо исправить одну невѣрность въ прежнихъ біографіяхъ Васильева. Въ первой молодости своей онъ служилъ (какъ и его братъ) въ почтамтѣ, но никогда не бывалъ почтальономъ, какъ разсказывали впослѣдствіи нѣкоторые его біографы, а служилъ при разборкѣ и сортированіи писемъ.

В. Стасовъ.

А.

Письма Ѳ. А. Васильева къ его матери, сестрѣ и зятю И. И. Шишкину.

I.

Знаменское, 19-го іюня 1869

Драгоцѣнная мама.

Я получилъ письмо отъ Жени и Ивана Ивановича [1]). Поблагодарите ихъ за меня. Я хотѣлъ и имъ написать, да марокъ нѣтъ: нужно послать послѣ обѣда въ Тамбовъ. Я даже, можетъ быть, самъ съѣзжу; а то графъ [2]) посылаетъ меня все туда хоть на день—думаетъ, что это развлечетъ меня, точно я скучаю. Мнѣ здѣсь попрежнему отлично, да только погода такая стала, что я не знаю, чтò дѣлать. Какъ я пріѣхалъ, то были три недѣли дожди, а теперь, вотъ ужъ двѣ недѣли, въ тѣни 35 и 36 градусовъ—можете себѣ представить! Я дня три еще выдерживалъ, но болѣе не могъ, потому что съ лица на палитру бѣжали потоки, а галстуки линяли такъ, что галстукъ на два раза только и служитъ. И притомъ вѣтеръ не шелохнетъ, такъ что гроза, вотъ уже недѣлю, собирается, отдаленный громъ рокочетъ цѣлый день, а толку нѣтъ. Такъ что, если сбудутся предсказанія графа (онъ говоритъ, что такая погода стоитъ здѣсь до конца августа), то я очень мало сдѣлаю этюдовъ. О томъ, что я просилъ прислать, — не безпокойтесь, пожалуйста; вѣдь я вамъ писалъ: если продана картина, а если нѣтъ, такъ, и не нужно. Я самъ только и думаю, какъ-бы вамъ поскорѣе выслать денегъ, чтò при первой возможности и исполню. Не пугайтесь, если на письмѣ написано: «очень нужное»; это я дѣлаю для того, чтобы вѣрнѣе дошло. А Жени скажите, чтобы она и не думала высылать, чтò я просилъ: этимъ она сдѣлаетъ мнѣ бóльшую непріятность; я тутъ одинъ и могу обойдтись отлично, тогда какъ Вамъ это вовсе не легко... Женя пишетъ, что у Васъ гостей нежданыхъ и незваныхъ со всѣхъ концевъ земли обширной набралось; такъ поклонъ имъ за это. Я думалъ, что

---

[1]) Евгенія Александровна, сестра Васильева, была замужемъ за Ив. Ив. Шишкинымъ.

[2]) Графъ Пав. Сергѣев. Строгановъ, у котораго въ деревнѣ гостилъ Васильевъ.

мы свидимся съ Николаемъ [1]) въ Кіевѣ, но ошибся. Громы небесные, которые онъ направлялъ изъ черныхъ тучъ на меня, пусть да разразятся надъ нимъ за то... что онъ угадалъ мою лѣность писать. Я бы съ удовольствіемъ повидалъ его; но такъ какъ не обладаю ковромъ-самолетомъ—большими деньгами, которыя необходимы на подобное путешествіе,—то остаюсь при скромномъ желаніи написать къ нему письмо; Богъ подвигнетъ меня на сей тяжкій подвигъ. Онъ, я думаю, сталъ человѣкомъ, ибо онъ имъ не былъ на томъ основаніи, что прапорщикъ—не офицеръ, а неофицеръ, по статуту, и не человѣкъ... Желаю ему добраго здоровья и больше относительно моихъ писемъ терпѣливости.

Наташѣ передайте тоже поклонъ и желаніе ей всякихъ благополучій за добрую обо мнѣ память (Женя, посмотрите, будетъ смѣяться, читая это). Вѣдь мы когда-то вмѣстѣ шалили. Даю слово быть у нихъ, какъ того желаютъ. Поклонъ Якову Михайловичу и Евгеніи Ивановнѣ [2]), Крамскимъ, Дмитріевымъ, Рѣпину и прочимъ. Иконниковымъ скажите, что нынѣшнюю зиму будемъ опять на конькахъ. Ивана Ивановича попросите не писать ко мнѣ ни слова: вѣдь я знаю, какъ это ему тяжело, а потому съ удовольствіемъ буду думать, что онъ ни разу не будетъ чувствовать тяжести, обмакивая перо въ чернила. Иванъ Ивановичъ, я думаю, очень разсердится, когда услышитъ мое предположеніе о малочисленности этюдовъ, которые я думаю привезти.

Поцѣлуйте ихъ всѣхъ, т. е. Женю, дядю Ваню, Лидку [3]). Съ какимъ-бы удовольствіемъ самъ это исполнилъ, да трудно поцѣловать отсюда. Какъ Вы, мама, себя чувствуете? Гуляете-ли? Какъ мой Ромка [4]) милый, среброкудрый? Влѣпите ему въ самыя губы безешку.

Прощайте! Обнимаю Васъ, безцѣнная моя мамочка, и желаю самаго крѣпкаго здоровья.

Вашъ любящій сынъ,

Ѳ. Васильевъ.

Бартковы какъ поживаютъ, и что его страсть выигранная у чахотки? Стащите какъ-нибудь съ Барткова долгъ, 10 руб.; а то они пропадутъ.

II.

Знаменское. Карьянъ, 21 іюня 1869.

Дорогая мама.

Какъ вы и всѣ тамъ поживаете? Что не пишете? Вотъ уже вторая почта не привозитъ отъ васъ ни одного письма! Я, слава Богу, поправляюсь, чувствую себя отлично, чего давно не было. Работы мои идутъ успѣшно. Съ графомъ и

---

[1]) Сверстникъ и товарищъ Васильева, сынъ Царскосельскаго полицеймейстера.
[2]) Иконниковымъ, мужу и женѣ.
[3]) Дочь Шишкиныхъ.
[4]) Романъ, братъ Васильева.

графинею въ самыхъ хорошихъ отношеніяхъ (слова Григоровича сбываются): они очень добры и предупредительны, такъ что и ожидать нельзя было.

Въ Бессарабію мы не поѣдемъ, а поѣдемъ въ Хотинъ, Харьковской губ., въ концѣ іюля, и останемся тамъ до половины октября, такъ что я съ ними числа 25—30 августа буду въ Москвѣ, потому что оттуда по желѣзной дорогѣ поѣдемъ до мѣста. Мы часто ѣздимъ по окрестностямъ, въ степь, въ лѣсъ, на пчельникъ, а одинъ я ѣзжу на бланкардѣ (родъ линейки, распространенной по всей Тамбовской губ.) на парѣ заводскихъ, которыя къ моимъ услугамъ: ямщикъ, въ красной рубахѣ и бархатной поддевкѣ съ позументами, на козлахъ. Выѣдешь въ степь—чудо! Рожь безъ границъ, гречиха и просо, пчелы съ пасѣки; журавли да цапли со всѣхъ сторонъ плаваютъ въ воздухѣ, а подъ ногами бѣжитъ ровная степная дорога, съ густыми полосами цвѣтовъ по бокамъ. Воздухъ, особенно утромъ, дышетъ ароматами (безъ преувеличенія), такъ что чувствуешь, какъ онъ входитъ въ легкія. Изна и Карьянъ, обтекающія село, образуютъ озерки и острова, а берега обросли такими густыми и высокими камышами, что человѣка на лошади закрываютъ. Озерки и широкія мѣста Изны населяютъ судаки, лещи и колоссальные окуни. Иногда мы ѣздимъ на отличной шлюбкѣ по Изнѣ и Карьяну и видимъ бурливыя полосы на поверхности воды, по которымъ видно присутствіе сома—кита здѣшняго. Въ самомъ дѣлѣ, сомы—такіе громадные, что купаться въ тѣхъ мѣстахъ не смѣютъ. Но довольно! Я каждый разъ распространяюсь. Разсказать лучше на словахъ,—всего не напишешь.

Напишите, пожалуйста, мнѣ, какъ тамъ у васъ идутъ дѣла: я ничего не знаю, а потому сильно безпокоюсь. Если не дошло первое письмо, такъ вотъ адресъ: Художн. Ѳедору Алек. Васильеву. Въ имѣніе графа Павла Сергѣевича Строганова. Знаменское, Карьянъ. Въ Тамбовъ.

Не продалась ли картина? Какъ здоровье Ивана Ивановича, Жени и Лиды? Что они подѣлываютъ? Что мой Ромочка, голубчикъ? Поцѣлуйте его, ради Бога, сто разъ, какъ я его цѣлую, милку моего. Сашу [1]) поцѣлуйте. Что онъ дѣлаетъ? Какъ вы всѣ здоровы — это пуще всего. Берегитесь, если любите меня такъ, какъ я васъ люблю. Вы знаете, мама, какъ я васъ всѣхъ люблю, знаете? Я теперь только узналъ, какъ я васъ всѣхъ люблю (впрочемъ, вру: я это прежде зналъ). Пишите, Христа-ради! Поклонъ Листопаду и Апроскѣ..... Прошу Ивана Ивановича передать мое глубокое почтеніе Алекс. Серг. Нецвѣтаеву, и артельщикамъ, и всѣмъ моимъ знакомымъ. Прощайте, мой голубчикъ, мама! Остаюсь глубоко любящій васъ сынъ вашъ,

Ѳ. Васильевъ.

Перецѣлуйте всѣхъ, если не трудно, а особенно Рому: вы знаете, я въ него влюбленъ. Цѣлую васъ 1,000,000 разъ. Женя, небось, не бережется совсѣмъ: она не дорожитъ здоровьемъ, а Иванъ Ивановичъ пусть переможется, да строгость на себя напуститъ! Что, они все таскаютъ Лидку, не надоѣли они ей поцѣлуями? Она теперь, я думаю, научилась хохотать, дай ей Богъ здоровье папы. Прощайте и пишите о всемъ и о всѣхъ!

---

[1]) Братъ Ѳ. А. Васильева.

III.

Тамбовъ, 2 августа 1869.

Дорогая мама.

Я получилъ Ваше, т. е. скорѣе Женино, письмо недѣлю тому назадъ, и со всѣмъ моимъ желаніемъ не могъ отвѣтить раньше недѣли, въ которую я страшно безпокоился. Но вотъ явилась возможность, которая меня очень обрадовала (эта возможность заключается въ выздоровленіи графа), и я сейчасъ же поспѣшилъ исполнить Вашу просьбу. Посылаю Вамъ 70 руб. сер. Я первый разъ получилъ такое тяжелое письмо: ни слова пріятнаго, ни хорошей вѣсти—все скверно!

Но поспѣшу перейдти къ дѣлу. Мое прошеніе [1]) вы всѣ напрасно рѣшили оставить до моего пріѣзда: мой пріѣздъ—не пріѣздъ Государя, а потому ничего особеннаго не можетъ произвести, кромѣ задержки,—тѣмъ болѣе, что я говорить съ графомъ объ этомъ не намѣренъ; эта исторія меня такъ тяготитъ, что распространять ее еще во всевозможныя стороны я не имѣю ни силы, ни желанія. Да и зачѣмъ же? Вѣдь Женя пишетъ, что добрый Александръ Сергѣевичъ [2]) самъ написалъ прошеніе и хотѣлъ дать ходъ ему? Слѣдовательно, есть надежда, что прошеніе это попадетъ въ руки Государя, а потому, — если законъ объ усыновленіи существуетъ, и въ прошеніи не заключается ничего мѣшающаго дѣйствію такой статьи законовъ,—нечего и безпокоиться раньше времени. Да, наконецъ, я не знаю, есть ли у графа желаніе и знаніе вступаться въ такое дѣло. Б—а же не только не хочу о чемъ-либо просить, но не хотѣлъ бы даже когда-либо снова съ нимъ встрѣтиться, быть даже близко къ нему, потому что онъ съ каждымъ днемъ болѣе и болѣе беременѣетъ дурью. Потомъ и съ Тимофѣевымъ, мнѣ кажется, толковать нечего: *ходу* не дастъ; онъ, вмѣстѣ съ Богацкимъ, пороху не выдумаетъ и рожденъ приносить пользу не какъ колесо, а какъ тормазъ. Такъ, значить, какъ Государь покажется на горизонтѣ, сейчасъ давайте ходъ бумагѣ, а Александръ Сергѣевичъ такъ добръ, что я и благодарить его не стану. Иванъ Ивановичъ сильно ошибся, что я много наработалъ, а у меня всего до сихъ поръ 10 этюдовъ. Желаю ему окончить картины, а—главное—не смотрѣть часто на ящикъ съ инструментами во время работы надъ ними: иначе все пропало [3]). Прошу возвратить всѣмъ знакомымъ ихъ поклоны, потому что не люблю задерживать чужія вещи. Ромку поцѣлуйте...

Въ Тамбовѣ я потому, что нужно отправить деньги.

Обнимаю и цѣлую Васъ, моя дорогая мама.

Вашъ до послѣдняго волоса и желанія

Ѳ. Васильевъ.

Въ Хотинъ мы поѣдемъ 1 сентября. Въ Москвѣ пробудемъ одинъ день. Домой вернусь 20 октября.

---

[1]) Прошеніе на Высочайшее Имя объ усыновленіи Ѳ. А. Васильева, рожденнаго до брака его отца съ его матерью.

[2]) Нецвѣтаевъ.

[3]) Ив. Ив. Шишкинъ былъ всегда большой охотникъ до всякихъ ручныхъ работъ, слесарныхъ, столярныхъ и проч., и иногда употреблялъ на нихъ много времени, которое, по мнѣнію Васильева, должно было бы всецѣло принадлежать искуству.

IV.

Знаменское, Карьянъ, августа 1869.

Безцѣнная моя мама.

Какъ Вы здоровы? Не получили ли Вы деньги, которыя я уже давно послалъ къ Вамъ? Я получилъ письмо отъ Жени, въ которомъ она пишетъ, что Вы еще не получали денегъ. На всякій случай, посылаю Вамъ повѣстку объ отправленіи этихъ денегъ. Въ случаѣ, если ихъ не получили, Вы предъявите ее въ почтамтъ. Въ случаѣ чего, Вы, мама, можете продать мою картину и за 200 руб.: все-таки въ черный день и 40 рублей пригодятся. Впрочемъ, Вы увидите, что̀ будетъ нужно дѣлать; я только говорю, чтобы Вы не затруднялись продать ее. Съ этой же почтой пишу Жени и Александру Сергѣевичу. Женя пишетъ, что Вы все скучаете и думаете обо мнѣ. Перестаньте, пожалуйста, скучать. Я не за 1.000 верстъ и очень доволенъ, кромѣ разлуки съ Вами, и тѣмъ болѣе, что скоро увидимся. Что̀ мой дорогой Романъ подѣлываетъ? Смотрите за нимъ, мое золото, мама! Скажите ему, что я скоро пріѣду. Въ Петербургѣ я буду, вѣроятно, числа 20 октября. На цѣлый мѣсяцъ хватитъ разсказовъ. Очень жаль, что лѣто стоитъ у васъ такое скверное, хотя и у насъ не лучше, съ той только разницею, что у васъ дожди и холодно, а здѣсь отъ жары не знаешь куда дѣваться.

Время здѣсь я провожу слѣдующимъ образомъ: встаю въ 8 и 7 часовъ и отправляюсь рисовать—это только и можно утромъ,—или иду писать этюдъ. Часовъ въ 12, я пью чай (утромъ молоко), и до обѣда что-нибудь дѣлаю. Обѣдаемъ мы въ 3 часа, такъ что въ 4 и половинѣ пятаго мы выходимъ на балконъ пить кофе и курить. Потомъ я опять куда-нибудь иду или ѣду, одинъ или съ ними; но работать въ это время уже рѣшительно нельзя, потому что и въ рубашкѣ потъ градомъ бѣжитъ. Часовъ отъ 7 до 8, я пишу этюдъ, который продолжается у меня уже цѣлый мѣсяцъ. Въ 9 часовъ—ужинъ. Послѣ ужина я играю съ графомъ или графинею на билліардѣ, или читаемъ вслухъ, а нѣтъ, такъ просто разговариваемъ и судачимъ управляющаго, препотѣшнаго господина, или кого-нибудь изъ окружающихъ сосѣдей, чѣмъ-нибудь уже навѣрное замѣчательныхъ. Въ 11 часовъ я пью чай у себя, въ 12 и въ половинѣ 12-го ложусь спать. Вотъ ка̀къ здѣсь расположены часы. Иногда же, часа въ 3 ночи, я выѣзжаю на охоту въ степь. Это для меня истинное удовольствіе. Кругомъ безъ конца степь, солнце чуть начинаетъ освѣщать далекія тучки, и я, съ ружьемъ и собакой, пробираюсь по нивамъ, или въ высокой степной травѣ, подкарауливаю стрепетовъ или дрофъ. Тутъ для меня все ново, все обольстительно. Да нѣтъ, уже лучше я по пріѣздѣ домой на словахъ разскажу все это, если Вамъ это будетъ интересно. Александру Сергѣевичу я уже написалъ одно письмо моихъ дорожныхъ впечатлѣній, въ которомъ доѣхалъ только до Козлова, а теперь пишу ему продолженіе. Пусть Женя отвѣтитъ: она такъ добра, что берется избавить Васъ отъ труда. Когда я пріѣду въ городъ, то подарю ей за это хорошенькій письменный приборъ. Тысячу разъ цѣлую Васъ, Ваши ручки и Романа. Поклонъ всѣмъ знакомымъ. Что̀ Саша, все бѣгаетъ? Неужели онъ все такъ глупъ, чтобы тратить время на улицѣ?

Остаюсь вѣчно любящій Васъ сынъ Вашъ *Ѳедоръ Васильевъ.*

V.

Село Знаменское. 1869. Августа...

Многоуважаемый и любимый отъ всей души Иванъ Ивановичъ и милая Женя.

Я такъ обремененъ благодарностью за ваши письма, что рѣшительно не знаю, какъ и благодарить. Вамъ, Иванъ Ивановичъ, я изъявляю свою благодарность просьбою не трудиться писать болѣе, а Жени, напротивъ, продолжать, потому что каждое письмо отъ васъ приноситъ мнѣ много удовольствія. Деньги мамашѣ я уже давно послалъ, такъ что онѣ должны быть теперь у нея. Кстати, я самъ не знаю, сколько мамаша получила моихъ писемъ; я писалъ, кажется, уже 6 разъ, считая одно письмо изъ Козлова и одно Александру Сергѣевичу. Очень радъ, Иванъ Ивановичъ, что Вы пишете двѣ картины. На выставку, я думаю, Вы не соберетесь. А я тутъ такъ мало сдѣлалъ, что просто срамъ. Да и нельзя было много сдѣлать: вопервыхъ, жары такія, что работать нѣтъ силъ, а вовторыхъ вѣтеръ, который здѣсь зовутъ поморомъ, дуетъ уже 5 недѣль. Это— чисто-южный вѣтеръ, который въ одинъ день въ состояніи испортить пшеницу и другіе хлѣба, что̀ онъ и сдѣлалъ, а иначе урожай былъ бы превосходный. Дожди у насъ шли всего 12 разъ, по часу, неболѣе, такъ что вся степь пожелтѣла и высохла до того, что трава ломается подъ ногами. Если въ Хотѣни погода будетъ скверная, то я привезу очень, очень мало этюдовъ, и рисунковъ. Женя пишетъ, что у Иванова [1]) нашелся покупатель на мою картину, который даетъ 200 р. Если бы я не былъ долженъ Иванову и на выставку, то я отдалъ бы ее, пожалуй; но такъ какъ изъ этихъ 200 рублей придется отдать 160, то изъ-за 40 рублей не сто̀итъ. Еще за 300 рублей ее отдамъ, и даже съ удовольствіемъ: тогда мамашѣ хоть что-нибудь придется. Если Коля [2]) хочетъ писать ко мнѣ,—я не прочь совсѣмъ, но только сообщи ему, что я не имѣю похвальной привычки отвѣчать моимъ пріятелямъ уже потому, что ничего необходимо-нужнаго для передачи нѣтъ, а вовторыхъ потому, что очень трудно сидѣть надъ бумагой и выдумывать, чѣмъ-бы занять пріятеля. Желаю ему поскорѣй перетаскать на груди и плечахъ всѣ знаки вѣрности и отличія, выдаваемые изъ Капитула россійскихъ орденовъ очень аккуранто. Всѣмъ моимъ знакомымъ—поклонъ, а коимъ и по два. Я думаю, что вы еще успѣете, если будете такъ добры, написать мнѣ до отъѣзда еще хоть одно письмо. (Я съ ними ѣду отсюда 1 числа сентября, утромъ. Я говорю: *вы напишете*, вовсе не принимая въ разсчетъ Васъ, Иванъ Ивановичъ). Женя, ты пишешь, что «артельные» [3]) переѣхали на другую квартиру, на Биржу; такъ пожалуйста, добрая Женя, напиши, если будешь писать, тамъ ли будутъ у нихъ пятницы? Якову Михайловичу и Евгеніи Ивановнѣ—поклонъ и увѣреніе въ томъ, что коньки не осиротѣютъ и нынѣшнею зимою, и что еще не одинъ двугривенный останется въ мѣшкѣ Демидроновскаго казначея [4]). Всего пріятнѣе мнѣ слышать, что вы всѣ, и малые, и большіе, здоровы. Живу я здѣсь попрежнему, также хорошо. У насъ это время

---

[1]) Позолотчикъ въ Петербургѣ.

[2]) Вышеупомянутый сверстникъ Васильева.

[3]) «Артель художниковъ», товарищей и пріятелей Ѳ. А. Васильева.

[4]) Ѳ. А. Васильевъ любилъ кататься зимою на конькахъ въ Демидовскомъ саду.

гостили Васильчиковъ и Плещеевъ,—два туза, одинъ червонный, а другой бубновый. Я довольно часто хожу и ѣзжу на охоту на дрофъ, верстъ за 30, но убить мнѣ еще ни одной не удавалось: это—ужасно-трудно; въ этихъ степяхъ только одну дрофу убилъ герцогъ Лейхтенбергскій въ прошломъ году. Если бы ты видѣла, Женя, степь! Я до того полюбилъ ее, что не могу надуматься о ней, и когда я ѣзжу туда охотиться, то—Иванъ Ивановичъ, ужаснитесь и выругайте хорошенько,—забываю всякіе этюды. До отъѣзда еще вѣроятно напишу вамъ.

Цѣлую мою племянницу и желаю ей поскорѣй вырости до корсета.

Остаюсь глубоко любящій и помнящій васъ обоихъ постоянно, и братъ, и шуринъ, и что хотите

Ѳ. Васильевъ.

VI.

Село Знаменское. 25-го августа, 1869.

Безцѣнная мама.

Я черезъ 5 дней ѣду въ Москву, въ которой мы пробудемъ до вечера другаго дня. Я, вѣроятно, успѣю зайдти къ нашимъ. Пишу Вамъ на скорую руку: черезъ четверть часа почта уходитъ. Мой хотенскій адресъ: Его Сіятельству, Графу Павлу Сергѣевичу Строганову. Съ передачею Ѳ. А. Васильеву. Городъ Сумы, Харьковск. губ., въ село Хотѣнь, имѣніе Графа Строганова.

Очень радъ, что картины у Ивана Ивановича хорошенькія; пусть только, ради Бога, потрудится надъ ними безъ лѣни. Будьте здоровы, моя дорогая мама, и всѣ меня помнящіе и любящіе!

Остаюсь, мысленно осыпая Васъ поцѣлуями,

сынъ вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

VII.

Москва. 2-го сентября, 1869.

Дорогая мама.

Я, какъ видите, уже въ Москвѣ, а завтра будемъ на курской желѣзной дорогѣ. Что, какъ Вы здоровы? Какъ здоровье Жени, Ивана Ивановича, Лидьки и Ромки? Да какъ идутъ дѣла? Если нужно денегъ, то продайте мою картину, на которую Ивановъ нашелъ покупателя; только постарайтесь какъ-нибудь накинуть рублей 50. Буде это—т. е. накидка—не удастся, и деньги будутъ крѣпко нужны, отдавайте ее за сколько хотите, съ тѣмъ только, чтобы Дмитрій Васильевичъ [1]) не вычиталъ ста рублей въ пользу Общества, а ограничился бы 50 рублями (о чемъ я дамъ Вамъ письмо). Если покупщикъ Иванова сгибъ, то напишите мнѣ, и я устрою. (Конечно, если мнѣ не придется безпокоить графа, то это будетъ отлично, не потому, что онъ откажетъ, а совсѣмъ напротивъ: онъ такъ добръ, что ужасно тяжело какъ-то пользоваться его добротою). Въ Москву я пріѣхалъ и живу, конечно, на счетъ графа. Можете расчесть, чего это стоитъ. Мы сейчасъ только вернулись; онъ возилъ меня осматривать Москву и все разсказывалъ...

Остаюсь любящій и уважающій васъ *Ѳ. Васильевъ.*

---

[1]) Григоровичъ.

VIII.

Хотѣнь. 14 сентября, 1869

Дорогая мама.

Я благополучно доѣхалъ до Хотѣня и каждый день прихожу въ восторгъ отъ прекрасныхъ деревьевъ. Пишу къ вамъ въ квартирѣ управляющаго, потому что чернилъ дома не оказалось. Я, слава Богу, здоровъ; не сомнѣваюсь, что Богъ и къ Вамъ также милостивъ и справедливъ. Если бы Вы видѣли, что здѣсь за деревья! Дубы — цѣлый лѣсъ — по три и по четыре обхвата; тополи своими верхушками теряются въ небѣ. Напишите что-нибудь о выставкѣ, о погодѣ и о всѣхъ знакомыхъ, а я, въ свою очередь, съ будущею почтою напишу Вамъ подробно о своемъ здѣсь пребываніи. Если Иванъ Ивановичъ увидитъ Дмитрія Васильевича, то пусть передастъ ему мой поклонъ и скажетъ, что графъ ожидаетъ отвѣта на свое письмо, которое онъ послалъ ему изъ Знаменскаго. Какъ поживаетъ мой Ромка? Я уже ничего о Васъ не знаю больше двухъ недѣль. Въ ожиданіи отвѣта съ интересными новостями, остаюсь глубоко любящій васъ, мамочка, сынъ вашъ *Васильевъ*.

P.S. Что̀ на счетъ картины? И получили ли Вы мое письмо, въ которомъ я писалъ Вамъ о томъ, что, въ случаѣ нужды, Вы можете продать ее за сколько хотите, съ тѣмъ, чтобы Дмитрій Васильевичъ не вычиталъ половины суммы. Если не продастся, то попросите Дмитрія Васильевича взя̀ть на счетъ Общества (въ лотерею) мою маленькую картинку, которая стоитъ на выставкѣ.

Остаюсь преданный вамъ *Ѳ. Васильевъ*.

Жду отвѣта, да длиннаго.

IX.

Хотѣнь. 28 сентября, 1869.

Дорогая мама.

Я получилъ отъ Жени письмо, въ которомъ она пишетъ, что вы всѣ здоровы, исключая Лиды, которая была больна, да и теперь еще несовсѣмъ поправилась. Я также здоровъ, и скоро мы увидимся (я думаю, числа 20 октября я буду въ Петербургѣ). Если нужно денегъ, обратитесь къ Дмитрію Васильевичу Григоровичу, и скажите, что я его объ этомъ слезно умоляю. Я думаю, у васъ тамъ теперь страшный холодъ, потому что здѣсь мѣсто гораздо южнѣе, а и то было по 3 град. мороза, такъ что я три дня не бралъ карандаша въ руки. Ради Бога, берегитесь и берегите Ромку—ничего нѣтъ легче какъ простудиться теперь! Съ какимъ я наслажденіемъ обниму Васъ! Вѣдь мы не видались почти 5 мѣсяцевъ, и еще въ первый разъ. Графъ обѣщалъ достать мнѣ въ Академіи студію. Какъ только пріѣду въ Петербургъ, сейчасъ начну писать двѣ картины: одну на конкурсъ, другую графу... Писать больше нечего—скоро увидимся. Тысячу разъ цѣлую Ваши ручки и ножки, моя ненаглядная мама.

Желающій поскорѣй увидѣть Васъ сынъ вашъ *Ѳ. Васильевъ*.

X.

Хотѣнь. 1869. октября (1 или 2).

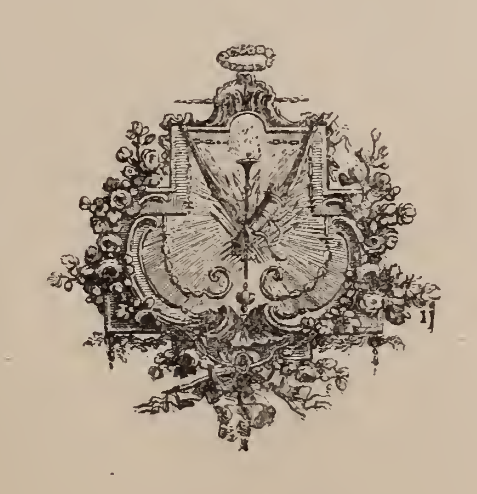
Многоуважаемый Иванъ Ивановичъ и милая Женя.

Благодарю, что изрѣдка пишете мнѣ письма; а то я ничего и не зналъ бы, что у васъ творится. Поцѣлуйте мою Лидку, да не позволяйте ей хворать: это отъ васъ зависитъ. Очень хочется мнѣ поскорѣй пріѣхать въ Петербургъ; въ немъ теперь бьется художественный пульсъ. Каюсь передъ Вами, Иванъ Ивановичъ! Я не думалъ, что Вы успѣете кончить свои вещи, а Вы еще и два рисунка успѣли сдѣлать! (Если-бъ Вы видѣли, какую я скорчилъ постную рожу, вспомнивши, какъ самъ много сдѣлалъ). Ради Бога, напишите про выставку Академіи, да ужъ кстати и о постоянной; да о Григоровичѣ два слова. Живъ ли онъ? Я ему написалъ письмо, и графъ тоже, да только нѣтъ отвѣта. Ты, Женя, написала мнѣ коротенькое письмо, я вамъ еще короче; просто не знаю. что̀ писать, но не отъ того, что нѐчего, а отъ того, что ужъ очень много. Поклоны знакомымъ. Въ Петербургѣ я буду числа 20-го. Цѣлую васъ всѣхъ очень крѣпко и желаю поскорѣй увидѣться. Остаюсь любящій васъ всей душой вашъ братъ и шуринъ

Ѳ. Васильевъ.

1-е или 2-е октября не знаю.

PS. Если это письмо, вслѣдствіе чернилъ, останется непроницаемой тайной, то вините моего человѣка, который, убирая мои комнаты, въ видахъ пополненія истраченныхъ чернилъ, долилъ ихъ водою.





РИСУНКИ, ПРИЛОЖЕННЫЕ КЪ НАСТОЯЩЕМУ ВЫПУСКУ.

1. **«Роща», гравюра à l'eau forte И. А. Космокова.**—Въ 4-ой книжкѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ» за минувшій годъ мы познакомили любителей гравюры съ этимъ художникомъ, только-что увеличившимъ собою небольшой рядъ нашихъ peintres-graveurs, и помѣстили первый опытъ его офортной работы — весьма недурной пейзажъ, исполненный имъ по собственному этюду съ натуры. Къ настоящей книжкѣ мы прилагаемъ второй подобный трудъ г. Космакова — эстампъ: «Роща», сдѣланный также по его оригинальному рисунку. Размѣромъ эта гравюра меньше прежней, но не уступаетъ ей въ художественности, даже превосходитъ ее въ отношеніи свободы и ловкости исполненія. Она свидѣтельствуетъ—какъ согласится съ нами, вѣроятно, всякій, понимающій дѣло,—что художникъ, послѣ перваго упражненія своего въ вытравной гравюрѣ, все болѣе и болѣе освоивается съ ея средствами и пріемами.

2 и 3. **«Покинутая Аріадна» и «Приношеніе Венерѣ», картины П. П. Рубенса.**— Нѣкоторые изъ нашихъ подписчиковъ выразили желаніе, чтобы въ приложеніи къ книжкамъ своего журнала мы издавали фототипическіе снимки не исключительно съ произведеній только современныхъ художниковъ, но и съ малоизвѣстныхъ выдающихся памятниковъ старинной живописи. Удовлетворяя этому желанію, помѣщаемъ на нынѣшній разъ снимки съ двухъ великолѣпныхъ картинъ Рубенса, находящихся въ Стокгольмскомъ королевскомъ музеѣ. Едва ли многіе изъ нашихъ соотечественниковъ знакомы съ сокровищами этого музея, въ томъ числѣ и съ этими картинами. Стокгольмъ находится по сосѣдству съ Петербургомъ, переѣздъ туда на пароходѣ удобенъ и не дорогъ, жизнь въ этомъ городѣ очень пріятна и дешева; но онъ лежитъ въ сторонѣ отъ протореннаго русскими туристами пути за границу и потому посѣщается ими очень рѣдко. Между тѣмъ, независимо отъ интереса, пред-

ставляемаго живописною природою Швеціи, красивымъ мѣстоположеніемъ столицы этой страны, нравами и обычаями шведовъ — этихъ «сѣверныхъ французовъ», какъ прозваны они изстари,—уже одинъ стокгольмскій музей, небольшой, но богатый отборными картинами новѣйшихъ шведскихъ и вообще скандинавскихъ художниковъ и образцовыми произведеніями старинныхъ голландскихъ, фламандскихъ и французскихъ мастеровъ, настолько любопытенъ, что для него одного стоитъ переплыть съ береговъ Невы на берега Мелара. Воспроизведенныя въ нашихъ фототипіяхъ картины Рубенса принадлежатъ къ перламъ этого музея. Въ ряду работъ великаго антверпенскаго живописца онѣ занимаютъ совсѣмъ особенное мѣсто и крайне важны для характеристики этого мастера, хотя и не составляютъ его оригинальныхъ произведеній. Извѣстно, что Рубенсъ, будучи въ Италіи, сильно вдохновлялся картинами тамошнихъ мастеровъ, не только присматривался къ манерѣ ихъ исполненія и подражалъ имъ, но и не гнушался дѣлать съ нихъ копіи. Такъ, въ 1601—1608 гг., находясь въ Римѣ, онъ пришелъ въ восторгъ отъ картинъ Тиціана: «Покинутая Аріадна» и «Приношеніе Венерѣ», написанныхъ въ 1518 — 1519 гг., для Альфонса, герцога Феррарскаго, и воспроизвелъ ихъ своею кистью, безъ малѣйшаго отступленія отъ ихъ сложной композиціи. Но геній его былъ столь индивидуаленъ, столь кипучъ и силенъ, что невольно выразился и здѣсь съ удивительную яркостью; Рубенсовыя копіи означенныхъ двухъ картинъ вышли скорѣе свободнымъ переводомъ концепцій великаго венеціанца на языкъ формъ и красокъ великаго фламандца, не уступающимъ оригиналамъ, а, въ извѣстномъ отношеніи—въ отношеніи веселаго блеска колорита и сочности виртуознаго письма,—быть можетъ, даже и превосходящими свои прототипы. Если не знать о существованіи этихъ послѣднихъ, нельзя догадаться, что стокгольмскія картины—не самостоятельныя созданія Рубенса; когда же знаешь оригиналы, затрудняешься, чему отдать предпочтеніе: имъ, или копіямъ. Къ сожалѣнію, сравненіе между тѣми и другими приходится дѣлать только по воспоминанію, такъ какъ Тиціановскія картины находятся въ Мадридѣ, въ музеѣ дель-Прадо, а Рубенсовскія воспроизведенія—на другомъ концѣ Европы, куда попали они изъ коллекціи маршала Бернадота, вывезшаго ихъ также изъ Испаніи.

4. **«Даровая столовая» картина В. И. Навозова.** —Въ скромной квартирѣ, содержимой благотворительнымъ обществомъ, задавшимся цѣлью исполнять одну изъ заповѣдей христіанскаго милосердія: «алчущаго напитай», двѣ дамы-патронессы, съ маленькою барышней, дочерью или младшею сестрою одной изъ нихъ, заняты раздачею дароваго кушанья разному бѣдному люду, чинно, вереницею, подходящему къ столу, за которымъ стоятъ эти особы. Тутъ видны и дѣвочка, пришедшая за обѣдомъ для больной, оставшейся дома, матери, и довольно чистенько-одѣтый, но тѣмъ неменѣе бѣдный мальчикъ, и нищій въ лохмотьяхъ, и старушка изъ разряда салопницъ, и т. д. Нѣкоторые изъ благотворимыхъ, получивъ свою порцію, усѣлись въ этой же и сосѣдней горницахъ и совершаютъ свою скромную трапезу, а на переднемъ планѣ простолюдинъ увязываетъ въ узелъ ѣду, чтобы нести ее своимъ близкимъ.

Таковъ сюжетъ, избранный молодымъ художникомъ съ цѣлью вывести на сцену разнообразные русскіе типы и составить изъ нихъ правдивую картину живой современности. Нельзя не признать, что цѣль эта достигнута имъ весьма удачно, благодаря столько же его врожденному таланту, сколько и добросовѣстному отношенію къ дѣлу. Въ его произведеніи, композиція полна есте-

ственности, чуждой всякой утрировки; изображенныя лица характерны и выразительны, причемъ каждое изъ нихъ играетъ подобающую ему роль въ общемъ дѣйствіи, въ которомъ нѣтъ ничего принужденнаго или вычурнаго. Къ указаннымъ достоинствамъ присоединяются весьма исправный рисунокъ, хорошее письмо и вообще старательное исполненіе.

Картина: «Даровая столовая», красовалась на академической художественной выставкѣ минувшаго года и, какъ одна изъ лучшихъ между картинами, представленными на эту выставку, была пріобрѣтена Академіею для ея собственнаго или для одного изъ провинціальныхъ русскихъ музеевъ. Сверхъ того, она доставила своему автору званіе класснаго художника 1-ой степени.

До появленія этой картины, ея исполнитель былъ извѣстенъ только какъ рисовальщикъ, работавшій для различныхъ иллюстрированныхъ изданій. «Даровая столовая» — первый серіозный его трудъ въ области народнаго жанра, за которымъ, безъ сомнѣнія, будутъ слѣдовать и другіе, еще лучшіе труды. Надѣяться на то даютъ намъ право какъ уже выразившееся дарованіе этого художника, такъ и его молодость.

Василій Ивановичъ Навозовъ родился въ Москвѣ, въ 1862 году, первоначальное художественное образованіе получилъ въ московскомъ Строгановскомъ Училищѣ техническаго рисованія, по окончаніи курса въ которомъ посѣщалъ классы Московскаго Училища живописи, ваянія и зодчества. Получивъ отъ этого заведенія двѣ серебряныя медали и дипломъ объ окончаніи курса (въ 1882 г.), онъ, по совѣту покойнаго В. Перова, поступилъ въ ученики Академіи художествъ. Въ первый же годъ пребыванія своего въ ней, онъ заслужилъ своими успѣхами двѣ серебряныя медали, большую—за живописный этюдъ, и малую—за рисунокъ съ натуры. Въ это время, недостатокъ матеріальныхъ средствъ принудилъ Навозова искать обезпеченія для себя въ работѣ для иллюстрированныхъ журналовъ и помѣщать свои рисунки въ «Газетѣ Гатцука», «Ласточкѣ», «Нивѣ», «Всемірной Иллюстраціи», «Сѣверѣ». Въ 1884 г. онъ приготовлялъ, вмѣстѣ съ другими молодыми художниками, рисунки къ описанію поѣздки Великаго Князя Владиміра Александровича на Сѣверъ Россіи, а въ 1885 г. находился, въ качествѣ рисовальщика, въ свитѣ Его Императорскаго Величества при путешествіи Его въ Прибалтійскія губерніи. Въ томъ же году онъ получилъ званіе класснаго художника 2-ой степени за исполненіе программы: «Св. Севастіанъ, вспомоществуемый св. Ириною» и, наконецъ, въ 1889 г. былъ повышенъ, какъ мы уже сказали, въ классные художники 1-ой степени.





СКУЛЬПТОРЪ БАР. П. К. КЛОДТЪ

ВЪ МИНУТЫ ДОСУГА.

Гравюра бар. М. И. Клодта.

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ВОСЬМОЙ

Выпускъ 4-й

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія и Фототипія В. И. Штейна, Почтамтская ул., 13
1890

Печатано по распоряженію Императорской Академіи художествъ.



СТАРИННЫЯ РУКОВОДСТВА ПО ТЕХНИКѢ ЖИВОПИСИ

Статьи П. Я. АГГЕЕВА.

V.

Трактаты о живописи Л. да-Винчи и П. Ломаццо.

Подробности, въ которыя входитъ Арменини, описывая извѣстные ему и большею частью имъ же самимъ испытанные пріемы живописи, придаютъ разсмотрѣнному мною въ предшествовавшей статьѣ его сочиненію: De veri precetti della pittura, такое спеціальное значеніе, котораго не имѣютъ другія, дошедшія до насъ, изъ современныхъ ему, равно и слѣдовавшихъ за нимъ, средневѣковыхъ руководствъ по живописи.

Изъ этихъ руководствъ, какъ я уже прежде сказалъ, наибольшею извѣстностью пользуются Трактаты Ліонардо да-Винчи и Паоло Ломаццо; но они слѣдуютъ уже болѣе или менѣе новому, основанному на эстетическихъ требованіяхъ, направленію, выразившемуся въ XV вѣкѣ въ сочиненіи Л.-Б. Альберти: De pittura *).

*) Издано первоначально на латин. языкѣ въ Базелѣ, въ 1540 г. Переводъ на итал. яз. или, какъ говоритъ Вазари, in lingua toscana, сдѣланный Л. Доменики, появился въ Венеціи, въ 1547 г. Другое сочиненіе Альберти—De re aedificatoria, о строительномъ дѣлѣ,—напечатано во Флоренціи, въ 1485 году. Альберти род. въ 1404 г., ум. въ 1472 г.

Альберти принадлежитъ къ числу замѣчательныхъ, универсальныхъ людей періода Возрожденія и, какъ гуманистъ, писатель, музыкантъ, философъ, юристъ и математикъ, можетъ быть поставленъ, по его всеобъемлющимъ способностямъ, на ряду съ Микеланджело и Л. да-Винчи.

Вліяніе взглядовъ Альберти, или, точнѣе сказать, новыхъ идей, отразилось не только на Винчи и Ломаццо, но и на другихъ, близкихъ къ нимъ по времени, писателяхъ, причемъ,— за исключеніемъ развѣ одного только Вазари (1512—1574), который, въ своихъ извѣстныхъ біографіяхъ (Vite de' più eccellenti pittori etc.), посвящаетъ техникѣ живописи, на ряду съ архитектурой и скульптурой, Введеніе (Introduzione), состоящее изъ 35 главъ,— всѣ они даютъ очень недостаточный матеріалъ для ея изслѣдованія, можетъ быть, потому, что трудами великихъ мастеровъ XV и XVI вв. она уже настолько выработалась и вошла въ практику, что считалось излишнимъ о ней распространяться, какъ о предметѣ, довольно извѣстномъ.

Но, можетъ быть, это зависѣло также и отъ поверхностнаго отношенія къ живописи большинства этихъ писателей, которые, не будучи спеціалистами, разсуждали о ней такъ же легко, какъ не затруднялись разсуждать въ то же время и о другихъ предметахъ изъ самыхъ разнообразныхъ отраслей знанія.

Поэтому, для очерка общей ихъ характеристики, мнѣ кажется достаточнымъ указать только на нѣкоторыя изъ нихъ, и въ особенности на появившіяся недавно въ вѣнскомъ изданіи: Quellenschriften, сочиненія Біондо и Л. Дольче.

Врачъ по профессіи, Микеланджело Біондо, иначе Blondus (род. въ 1497 г.; ум. въ Венеціи около 1570 г.), на ряду съ медицинскими сочиненіями, писалъ о физіогномикѣ по Аристотелю, Гиппократу и Галлену (Phisiognomia, sive de cognitione hominis per aspectum , ex Aristotele, Hippocrate et Galeno. Roma 1544), о вѣтрахъ и плаваніи, съ аккуратнымъ описаніемъ разстояній между мѣстами внутренняго моря и океана, отъ Кадикса до Новаго Свѣта (De ventis et navigatione, cum accurata descriptione distantiae locorum interni maris et oceani a Gadibus ad Novum Orbem. Venezia 1546), по астрологіи—о вліяніи звѣздъ, дняхъ счастливыхъ и тяжелыхъ (De diebus decretoriis et crisi. Roma 1544), потомъ сатиру противъ женщинъ и «Angitia cortigiana, della natura del cortegiano. Roma 1540» — сочиненіе, содержащее въ себѣ, между прочимъ, біографіи извѣстнѣйшихъ римскихъ куртизанокъ, и, наконецъ, кромѣ еще многихъ другихъ сочиненій, Трактатъ о благороднѣйшей живописи (Tractatus de nobilissima pinctura,) напеч. въ Венеціи, въ 1549 г.

Въ этомъ Трактатѣ, онъ опредѣляетъ значеніе и достоинство живописи, подкрѣпляя свои выводы обычными у средневѣковыхъ писателей примѣрами изъ древнихъ классиковъ; потомъ переходитъ къ композиціи въ живописи и говоритъ о соразмѣрности частей тѣла; но большую часть своего сочиненія онъ

наполняетъ восхваленіемъ извѣстныхъ живописцевъ, безо всякой, впрочемъ, критической ихъ оцѣнки и, вмѣстѣ съ тѣмъ, съ не всегда вѣрными замѣтками о мѣстахъ нахожденія ихъ картинъ, а въ заключеніе предлагаетъ художникамъ, для исполненія, десять проектовъ аллегорическихъ композицій собственнаго изобрѣтенія.

По техникѣ, у него находимъ только одну небольшую главу о краскахъ; все же остальное состоитъ или изъ общихъ мѣстъ, или изъ сказаннаго другими лучше и прежде него, такъ что Чиконьяра, въ своемъ Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità Pisa 1821, имѣлъ достаточное основаніе сказать, что Трактатъ Біондо, наравнѣ съ Трактатомъ Бизаньо (Fra Francesco Bisagno, Tract. de pittura. Venezia 1642), не можетъ принести никакой пользы, а Тирабоски (Tiraboschi, Storia della litteratura italiana, т. VII, ч. 2. Неаполь 1781), замѣчаетъ, что Біондо могъ бы быть не ниже другихъ писателей, если бы достоинство измѣрялось однимъ только количествомъ и разнообразіемъ написаннаго.

Ломаццо (Idea del tempio della pittura, Bologna, с. 4), говоря о древнихъ и новыхъ писателяхъ объ искуствѣ, ставитъ Біондо на ряду съ Франческо Дони (1513—1547), Паоло Пино, Бенедетто Варки (1502—1565) и Лодовико Дольче (1508—1566).

Изъ нихъ послѣдній, въ своемъ «Aretino», разговорѣ о живописи, изданномъ въ Венеціи въ 1558 г., представляетъ, однако, замѣчательный образецъ художественной критики того времени, направленной противъ защитниковъ флорентійской школы и порицателей венеціанской, въ особенности же Тиціана. Но другой діалогъ его, о краскахъ, Dialogo di M. L. Dolce, nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori (Венеція 1565), состоитъ изъ заимствованій у Тилезія (Ant. Tilesius, De coloribus), выписокъ изъ Плинія и др. классиковъ и разсматриваетъ краски, или цвѣта, такъ же, какъ мы видимъ у П. Морато *), Канедоло **) Ринальди ***), Ломаццо и др., болѣе по ихъ символическому значенію, чѣмъ по составу и способу употребленія, а потому также не можетъ служить полезнымъ пособіемъ при изученіи техники живописи.

Тирабоски (Storia della litteratura italiana, т. VII, ч. 2, стр. 343) говоритъ, что Дольче «пробовалъ себя во всѣхъ родахъ, но ни въ одномъ не отличился»; кажется, безошибочно можно сказать то же самое о Біондо, Дони и многихъ другихъ писателяхъ этого періода.

Л. да-Винчи, какъ я уже прежде сказалъ, также не даетъ намъ почти никакихъ техническихъ указаній, а потому, если близкое знакомство съ трактатами Ченнино-Ченнини, Арменини

*) Pellerino Morato, Del significato de' colori. Venezia 1564.

**) M. Coronato Occolti da Canedolo, Trattato di colori, con l'aggiunta del significato di alcuni d'ogni. Parma 1568.

***) Giov. Rinaldi, Il monstruosissimo monstro, diviso in due trattati; nel primo si ragiona del significato di colori, nel secondo si tratta delle herbe. Ferrara 1588.

и даже отчасти Ломаццо представляется необходимымъ при изученіи техники старинныхъ живописцевъ, то, при обзорѣ Трактата Л. да-Винчи, мы можемъ ограничиться только общимъ очеркомъ его содержанія, съ указаніемъ на его выдающіяся достоинства.

Приэтомъ нельзя не замѣтить, что далеко еще не все, что было написано Ліонардо да-Винчи, появилось въ печати *); Поэтому казалось бы несвоевременнымъ дѣлать окончательное заключеніе о результатѣ разносторонней дѣятельности этой, щедро-одаренной природою, личности; но и того, что мы знаемъ о Винчи, уже достаточно, чтобы составить себѣ довольно близкое понятіе объ ея заслугахъ въ области науки и искуства.

Одинъ изъ современниковъ Ліонардо, Л. Пачоли, въ 6 книгѣ своего Трактата объ архитектурѣ, называетъ его достойнѣйшимъ живописцемъ, перспективистомъ, архитекторомъ, музыкантомъ и одареннымъ всѣми талантами (dignissimo pittore, prospettivo, architetto, musico e di tutti virtù dotato). Онъ же, въ письмѣ къ герцогу Миланскому Лодовико Моро, говоритъ, что Л. да-Винчи превосходенъ, какъ скульпторъ, какъ литейщикъ и какъ живописецъ; но художественныя работы не исчерпываютъ его, ибо, написавъ Трактатъ о живописи, а также о движеніяхъ человѣка, онъ принимается за другой, еще болѣе драгоцѣнный — о движеніи мѣстномъ (locale) **), объ ударѣ и тяжестяхъ, о силахъ, и работаетъ неутомимо.

При такихъ условіяхъ, отзывы Л. да-Винчи о живописи получаютъ высокое значеніе для исторіи и теоріи этого искуства.

Трактатъ о живописи Л. да-Винчи, состоящій изъ 365 главъ, есть сборникъ извлеченій изъ его рукописей или изъ его наставленій ученикамъ. Онъ былъ первоначально озаглавленъ: Opinione di Leonardo da Vinci circa il modo di depingere prospettive, ombre, lontananzze, altezze, lassezze, d'apresso et da discosto et altro (Мнѣніе Л. да-Винчи о способѣ изображать живописью перспективу, тѣни, разстоянія, движеніе, покой, вблизи и въ отдаленіи и проч.), а потомъ: Regole e precetti della pittura di Leonardo Vinci (Правила и уроки о живописи Л. да-Винчи).

Первое изданіе этого Трактата, сдѣланное Рафаелемъ Трише-Дюфреномъ (R. T. Dufrèsne), вышло въ Парижѣ, въ 1651 г., на

---

*) Только нѣсколько лѣтъ тому назадъ, во Франціи, предпринято изданіе рукописей Л. да-Винчи, хранящихся въ библіотекѣ Института. Въ Англіи, Ж. П. Рихтеръ издалъ, въ 1883 г., «Литературныя произведенія Л. да-Винчи (The Literary works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts dy Jean Paul Richter. London, 2 vol.), въ томъ числѣ оригинальную рукопись его Трактата о живописи, хранящуюся въ знаменитой библіотекѣ лорда Ашбургема. Вмѣстѣ съ тѣмъ, и Римская Линцейская Академія предприняла изданіе «Codice Atlantico» — рукописи Винчи, принадлежащей Амброзіанской библіотекѣ, въ Миланѣ. Этотъ кодексъ, содержащій въ себѣ 399 листовъ и 1,750 рисунковъ, находился въ числѣ тринадцати рукописей Винчи, похищенныхъ въ 1796 г. изъ Амброзіанской библіотеки Тине, агентомъ по части изящныхъ искуствъ при главнокомандующемъ французской арміей въ Италіи, и, вмѣстѣ съ другой художественной добычей, былъ помѣщенъ въ Парижскую Національную библіотеку, но въ 1815 г. возвращенъ въ Амброзіанскую библіотеку.

**) Т. е. на мѣстѣ — κίνησις κατα τόπον, по Аристотелю. Альберти дѣлитъ его на семь видовъ: вверхъ, внизъ, вправо, влѣво, приближающееся, удаляющееся и круговое. См. De pittura, lib. II.

italiанскомъ языкѣ, и составлено по двумъ рукописямъ, изъ которыхъ одна принадлежала г. Шантелу̀ (Chanteloup), получившему ее въ Римѣ, въ 1640 г., отъ кавалера Дельпоццо (Delpozzo) и вторая—Тевено (Thévenot). Приложенные къ рукописи Шантелу̀, изданной уже во французскомъ переводѣ его братомъ, де-Шамбре (Chambray), въ 1651 г., in fol, рисунки человѣческихъ фигуръ были сдѣланы Пуссеномъ, а геометрическіе и др. чертежи Жилемъ Альберти; но рисунки Пуссена въ изданіи Шамбре значительно искажены Эрраромъ, о чемъ говоритъ самъ Пуссенъ въ письмѣ къ А. М. Боссу, приведенномъ въ изданіи Трактата Л. Винчи, сдѣланномъ Го-де-Сенъ-Жерменомъ (Gault de St. Germain) въ 1803 г., въ Парижѣ.

Кромѣ указанныхъ здѣсь изданій, Трактатъ Винчи былъ издаваемъ и переводимъ нѣсколько разъ: на италіанскомъ языкѣ—въ Неаполѣ 1733 г., in fol, Болоньѣ 1786, тоже in fol, во Флоренціи 1792 г., in 4°, съ фигурами, гравированными Беллемъ; лучшее изданіе—Манци, 2 т., 1817 г., Римъ. На французскомъ языкѣ: 1716 г. in 12°, 1796 г. также in 12°, на нѣмецкомъ языкѣ—Нюрнбергъ, in 4°, на англійск. и италіанскомъ — Ж. П. Рихтеромъ, 1883. 2 т., и др.

Предположивъ заняться обзоромъ старинныхъ руководствъ по живописи, я имѣлъ въ виду ограничиться только изслѣдованіемъ старинной техники и преимущественно состава и употребленія красокъ, лаковъ и пр. Но, разсматривая Трактатъ Винчи и находя, что онъ содержитъ въ себѣ массу любопытныхъ свѣдѣній, которыя могли бы быть нелишними даже при современномъ преподаваніи живописи, я, хотя и не желалъ бы отступать отъ принятой мною программы, не могу однако не воспользоваться случаемъ обратить здѣсь вниманіе изучающихъ живопись на нѣкоторыя изъ требованій, предъявляемыхъ Л. да-Винчи ученику, который желаетъ сдѣлаться хорошимъ живописцемъ.

Гл. 5. *Живописецъ*, говоритъ Винчи, *долженъ быть всестороненъ* (deve esse universale), т. е. еще не значитъ быть хорошимъ живописцемъ, если удается что-нибудь одно только, напр. нагое тѣло, голова, драпировки и пр., потому что нѣтъ такого тупицы (non è si grosso ingenio), который, занимаясь постоянно однимъ и тѣмъ же, не научился бы, наконецъ, хорошо это дѣлать.

Гл. 9. *Если живописецъ не любитъ одинаково всѣхъ отраслей живописи, то онъ никогда не будетъ универсаленъ;* напр., кто не любитъ пейзажа и думаетъ, что это—пустяки, которыми не стоитъ заниматься, тотъ никогда не сдѣлается великимъ живописцемъ. Ботичелли (Сандро или Алессандро Ботичелли, изъ Флоренціи, живописецъ, граверъ и писатель, род. 1447 г., ум. 1510 г., а по другимъ 1515 г.), нашъ другъ, имѣлъ этотъ недостатокъ. Онъ иногда говорилъ, что стоитъ только бросить въ стѣну губкой, напитанной разными красками, и на стѣнѣ останется пятно, въ которомъ увидишь пейзажъ. Но Ботичелли никогда не былъ хорошимъ пейзажистомъ.

Гл. 23. *Теорія необходима.* Кто приступаетъ къ работѣ безъ прилежанія или, лучше сказать, безъ знанія (sensa diligenza, ovvero scienza, per dir meglio), не изучивъ теоріи, или искуства оканчивать картину, тотъ походитъ на матросовъ, пускающихся въ море безъ руля и безъ компаса; они не знаютъ, по какому направленію имъ идти. Практика должна быть всегда основана на хорошей теоріи, вожакомъ и дверью для которой служитъ перспектива, ибо безъ нея не можетъ быть успѣха ни въ живописи, ни въ другихъ искуствахъ, въ которыхъ требуется рисунокъ.

Гл. 273. *Когда познанія живописца не идутъ дальше его произведеній,—это плохой признакъ; но еще хуже, если произведеніе превышаетъ свѣдѣнія и способности мастера, какъ это бываетъ съ тѣми, кто удивляется тому, что такъ хорошо удался ему его рисунокъ. Но если способности живописца идутъ дальше его работы, и онъ недоволенъ самимъ собою,то это—отличный признакъ,* и молодой художникъ, обнаруживающій такое рѣдкое качество ума, безъ сомнѣнія, будетъ отличнымъ исполнителемъ. Его произведенія, конечно, будутъ немногочисленны, но они будутъ превосходны, будутъ возбуждать удивленіе и, какъ говорится, привлекать къ себѣ.

Гл. 24. *Живописецъ не долженъ рабски слѣдовать манерѣ другаго живописца, потому что онъ изображаетъ не твореніе рукъ человѣческихъ, а природу,* которая такъ обильна и роскошна въ своихъ произведеніяхъ, что вѣрнѣе прибѣгать прямо къ ней, чѣмъ къ живописцамъ, которые суть только ея ученики и даютъ представленія о природѣ менѣе прекрасныя, нежели тѣ, что даетъ она сама, открываясь нашимъ взорамъ.

Но и въ природѣ Ліонардо умѣлъ подмѣчать такія явленія, которыя, казалось бы, ничего не могли доставить художнику, между тѣмъ какъ они имѣютъ глубокое значеніе.

Въ главѣ 50-й онъ говоритъ: *Всѣ фигуры на картинѣ должны имѣть выраженіе, соотвѣтствующее тому предмету, который онѣ изображаютъ,—такъ, чтобы, смотря на нихъ, можно было понять то, что онѣ думаютъ и что онѣ хотятъ сказать.* «Чтобы безъ труда представить себѣ это соотвѣтствующее выраженіе, стоитъ только присмотрѣться къ тѣлодвиженіямъ нѣмыхъ, которые выражаютъ свои мысли движеніемъ глазъ, рукъ и всего тѣла. Васъ не должно удивлять, что я предлагаю учителя безъ языка, чтобы обучить искуству, котораго онъ самъ не знаетъ; но опытъ покажетъ вамъ, что этотъ учитель научитъ болѣе своими движеніями, нежели всѣ другіе своими словами и уроками».

«И такъ, надо, чтобы живописецъ, къ какой бы онъ школѣ ни принадлежалъ, внимательно наблюдалъ—прежде, нежели составитъ рисунокъ—за тѣми, кто говоритъ, и слѣдилъ за предметомъ ихъ рѣчи, чтобы примѣнить кстати примѣръ нѣмаго, который я предлагаю».

«Мимика нѣмыхъ дѣйствительно достигаетъ высшей степени

выразительности, и тѣ черты, которыя остаются весьма часто незамѣченными у говорящихъ, выступаютъ рельефно у лишенныхъ дара слова и владѣющихъ только тѣлодвиженіями для передачи своихъ мыслей».

Представивъ краткую характеристику внѣшности человѣка обоихъ половъ и разныхъ возрастовъ, Винчи переходитъ къ теоріи движеній и различныхъ положеній тѣла человѣка и животныхъ. Этотъ отдѣлъ его Трактата выказываетъ много наблюдательности съ его стороны, особенно тамъ, гдѣ говорится о дѣйствіи мускуловъ, которые въ то же время и перечисляются, причемъ, Винчи, конечно, сопровождалъ свои уроки соотвѣтственными демонстраціями.

Анатомическія таблицы, рисованныя имъ съ натуры, были первыми въ этомъ родѣ учебными пособіями, появившимися въ эпоху возрожденія анатоміи (Venturi, Essais sur les ouvrages physico-mathématiques de L. Vinci avec les fragmens de ses manuscrits, apportés de l'Italie, etc. Paris, Duprat. an v. 1797. — Histoire des sciences mathématiques en Italie par M. Labri, t. III).

Въ сообщаемыхъ Винчи правилахъ о колоритѣ и, въ особенности, о воздушной перспективѣ, мы находимъ также полезныя указанія, основанныя на изученіи физики, оптики, метеорологіи и другихъ естественныхъ наукъ, которыми онъ съ увлеченіемъ занимался и въ которыхъ достигъ такихъ успѣховъ, что Вентури видитъ въ его сочиненіяхъ сѣмена открытій, сдѣланныхъ въ послѣднее время (les gèrmes des découvertes, récement approuvés), и ставитъ его во главѣ новыхъ ученыхъ, занимавшихся физико-математическими науками по вѣрному методу ихъ изученія.

Къ сожалѣнію, Винчи говоритъ очень мало о техникѣ, упоминая въ гл. 119 и 120 только о мѣдянкѣ, а въ гл. 352 о живописи подъ вѣчнымъ лакомъ и, наконецъ, въ гл. 353 о томъ, какъ накладывать краски на полотно. На эти мѣста было уже мною указано при разсмотрѣніи трактатовъ Ѳеофила и Діонисія; здѣсь же я привожу ихъ въ точномъ переводѣ.

Гл. 119. «*О зеленой краскѣ, которая дѣлается изъ ржавчины мѣди, и которую называютъ мѣдянкою.* Зеленая краска, которая дѣлается изъ ржавчины мѣди, хотя бы и растерли ее на маслѣ, все-таки испаряется и теряетъ свою яркость, если, немедленно послѣ ея накладки, не прикроютъ ее слоемъ лака; она не только улетучивается и испаряется, но даже, если тереть ее губкой, напитанной простою водой, отстаетъ отъ грунта и снимается, какъ клеевая краска, особенно въ сырое время. Это происходитъ отъ того, что ярь-мѣдянка есть родъ соли, которая растворяется во время сырой и дождливой погоды, въ особенности, когда эту краску мочатъ или моютъ губкой».

Гл. 120. «*Какъ усилить яркость мѣдянки.* Если съ мѣдянкой смѣшать конскій сабуръ (aloe caballino), то она станетъ гораздо лучше, нежели была прежде; а еще того лучше смѣшать

ее съ шафраномъ, если только она не испарится. Доброта конскаго сабура узнается, когда его распускаютъ въ горячей водкѣ, потому что такая водка имѣетъ больше силы распускать, чѣмъ холодная, и если, промазавъ мѣдянкою, прокрыть ее слегка такимъ распущеннымъ алое, то краска сдѣлается очень яркою. Можно растирать это алое съ масломъ, отдѣльно или вмѣстѣ съ мѣдянкою, а также и съ другою, какою хочешь, краскою».

Алое — извѣстное растеніе южныхъ странъ. Его застывшій сокъ, или гумми-алое, алойная смола (Aloëharz), будучи раствopенъ въ водѣ и алкоголѣ, даетъ жидкость желтаго цвѣта, которая употреблялась въ старину, наравнѣ съ другими соковыми красками, о которыхъ я уже имѣлъ случай говорить при обзорѣ Трактата Ѳеофила.

Можетъ быть, упоминая подробно, изъ всѣхъ красокъ, объ одной только мѣдянкѣ и указывая средство ее улучшить, Винчи имѣлъ въ виду излишнее пристрастіе нѣкоторыхъ художниковъ къ зеленымъ тонамъ и къ этой непрочной краскѣ. По наблюденію Мериме (Peinture, стр. 192 — 194), блестящіе зеленые тона, которые встрѣчаются нерѣдко въ картинахъ живописцевъ эпохи Возрожденія, происходятъ отъ гласировки мѣдянкой. Другіе, напр., Тиціанъ и Паоло Веронезе, употребляли для гласировокъ и въ полутонахъ зеленую землю (terra verde — веронскую землю), которая, впрочемъ, устойчивѣе мѣдянки.

Перейдемъ теперь къ слѣдующимъ главамъ, о которыхъ я упоминалъ выше.

Гл. 352. «*О живописи подъ вѣчнымъ лакомъ* (Pittura d'eterna vernice). Начертивъ на бумагѣ, хорошо натянутой на рамѣ, рисунокъ своей картины, ты прежде наложи хорошій, густой слой изъ тертой лещади и смолы (di pece e mettone, ben pesto), потомъ второй слой, изъ бѣлилъ и желти (во французскомъ переводѣ — «macicot» или «massicot» — желтый сурикъ, въ подлинникѣ же «giallorinò», что̀, по объясненію Мериме, означаетъ неаполитанскую желть), на которой клади уже соотвѣтствующія твоей картинѣ краски; потомъ ты это пролакируешь старымъ вареннымъ масломъ (т. е. олифой), которое было бы свѣтло и довольно густо; затѣмъ, наклей на картину, съ помощію того же лака (олифы), стекло чистое и ровное. Но еще гораздо лучше взять хорошо остекленной земли (un quadro di terra ben vetriato) и наложить на нее слой бѣлилъ и сурика, а потомъ рисовать и, покрывъ лакомъ, закрыть хорошимъ хрусталемъ (il vetro cristallino). Прежде же этого надо хорошенько высушить картину въ сушильной печкѣ и потомъ покрыть ее лакомъ изъ орѣховаго масла и янтаря (olio di noce ed ambra) или только изъ одного орѣховаго масла, хорошо очищеннаго и сгущеннаго на воздухѣ».

Надо думать, что въ этой главѣ Ліонардо да-Винчи объясняетъ одинъ изъ тѣхъ многихъ опытовъ, которые, какъ извѣстно, онъ производилъ, стараясь достигнуть прочности живописи. Къ числу такихъ опытовъ относится и придуманная имъ (см. статью

Эриха Франца въ Вѣстн. изящн. иск. т. IV, стр. 131) подготовка (imprimatura) изъ смолы, мастики и гипса, наложенныхъ на стѣну посредствомъ раскаленнаго желѣза. Подъ этимъ грунтомъ замѣтенъ другой, нанесенный непосредственно на камень, — слой глинистаго, смѣшаннаго съ масломъ или лакомъ, вещества, которое впослѣдствіи стянуло такъ, что оно отстало отъ грунта, чтó и было одною изъ причинъ преждевременнаго разрушенія его знаменитой «Тайной Вечери» *).

Но въ подготовкѣ, которую Эрихъ Францъ считаетъ изобрѣтеніемъ Ліонардо да-Винчи, видно только незначительное развѣ видоизмѣненіе пріема, общеупотребительнаго въ Италіи у живописцевъ XVI вѣка и, безъ сомнѣнія, существовавшаго при Ліонардо.

Вазари (Vite, Introduzione, гл. XXII) говоритъ, что при работѣ на маслѣ по сухой стѣнѣ употребительны два способа. Первый состоитъ въ томъ, что стѣну промазываютъ до насыщенія кипящимъ вареньмъ масломъ (olio bollito cotto sino a tanto che non voglia più bere) **), и когда она высохнетъ, накладываютъ на нее подготовку (imprimatura) изъ смѣси скоро-сохнущихъ красокъ (colori seccativi), какъ то: бѣлилъ (biacca), желти (giallorino) и терра-ди-кампана, размазывая эту смѣсь ровно и прибивая ее ладонью руки. На такой красноватой или коричневатой подготовкѣ или грунтѣ потомъ и пишутъ, постоянно подмѣшивая въ краски лакъ, чтобы потомъ уже не покрывать имъ картину (tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice, perchè facendo questo non accade poi verniciarla).

Другой способъ состоялъ въ томъ, что живописецъ дѣлалъ изъ мелко-истолченаго мрамора и кирпича (di stucco di marmo e di matton pesto finissimo) ровную накладку по стѣнѣ, промазывалъ ее льнянымъ масломъ, а потомъ приготовлялъ въ котелкѣ смѣсь изъ греческой смолы, мастики и лака (una mistura de pece greca e mastico e vernice grossa) и, прокипятивъ ее, промазывалъ толстою кистью этимъ составомъ стѣну, а затѣмъ заравнивалъ горячей лопаткой, которую употребляютъ каменьщики (con una cazzuola du murare, che sia cavata dal fuoco). Эта промазка закрываетъ поры и образуетъ ровный слой по стѣнѣ, а когда она высыхаетъ, на нее кладутъ грунтъ, какъ выше сказано, и работаютъ на маслѣ, по обычаю.

«Въ теченіи моей долголѣтней практики — разсказываетъ далѣе Вазари, — также какъ и при работахъ во дворцѣ Козимо Медичи, я дѣлалъ подготовку подъ штукатурку изъ толченаго

*) Ломаццо, въ Tempio della pittura, гл. XIII, говоритъ, что этому способствовала также излишняя очистка масла чрезъ перегонку, къ которой обыкновенно прибѣгалъ Ліонардо, — il quale usava assotigliare con i lambici.

**) Мериме (Peint. à l'huile, Paris 1830, гл. I, стр. 32) говоритъ, что olio cotto италіанцевъ похоже на медъ или на полузастывшій жиръ (graisse à demie figée). Это — вареное на маломъ огнѣ орѣховое масло, съ большимъ содержаніемъ свинцоваго глета (litharge). Предъ употребленіемъ, его немного разбавляютъ мастичнымъ лакомъ, и получается родъ помады, которая свободно размазывается кистью и держится на палитрѣ, вмѣстѣ съ красками, не растекаясь.

кирпича и песку (facciasi l'arricciato di matton pesto e di rena), давалъ ей достаточно просохнуть, а затѣмъ накладывалъ второй слой изъ извести, мелко-истолченаго кирпича и желѣзной сметаны *) (matton pesto stiacciato bene e schiuma di ferro). Эти три вещества, будучи смѣшаны съ яичнымъ бѣлкомъ, сбитымъ, какъ слѣдуетъ, и со льнянымъ масломъ, даютъ такую плотную штукатурку, что лучше и желать нельзя (tutte le tre queste cose incorporate con chiara d'uovo, battute quanto fa bisogno, ed olio di seme di lino fanno un stucco tanto serrato, che non si può desiderar in alcun modo migliore)». Только не надо — говоритъ Вазари — оставлять накладки (intonaco), пока она не высохнетъ, потому что иначе на ней образуются трещины, а слѣдуетъ протирать ее, постоянно выглаживая до совершенной ровности. Когда же она будетъ совсѣмъ суха, на нее надо навести грунтъ, а потомъ можно и писать.

Поэтому-то весьма вѣроятно, что порча картины Ліонардо да-Винчи зависѣла не столько отъ употребленной имъ подготовки, сколько, если не главнымъ образомъ, отъ доказанной сырости стѣны, на которой картина написана.

Гл. 353. «*Способъ накладывать краски на полотно.* Натянувъ полотно на раму, покрой его слегка перчаточнымъ клеемъ (colla debole) и, когда онъ высохнетъ, пиши по немъ, накладывая краски щетинными кистями (penelli di fetole) и, въ то же время, пока краска еще свѣжа, обозначь тѣни, какъ можно нѣжнѣе. Тѣлесную краску составь изъ бѣлилъ (biacca), лаку (lacca—лаковой, вѣроятно, гарансовой, розовой краски) и желти (giallino); тѣнь должна состоять изъ черной (nero) и умбры (majorica), или, если хочешь, изъ небольшаго количества лаку съ черной (lapis duro). Слегка набросавъ картину, оставь ее высохнуть; потомъ, по сухому, пройди ее лакомъ, распущеннымъ въ камедьной водѣ, который долго бы въ ней пробылъ, потому что онъ тогда станетъ лучше и не будетъ давать лоску, когда имъ станешь работать».

«Чтобы сдѣлать тѣни еще чернѣе, возьми лаку, о которомъ я говорилъ, распущеннаго въ камедьной водѣ, и этой краской можно оттѣнить много другихъ красокъ, потому что она сквозна и будетъ очень хороша для того, чтобы накладывать тѣни на лазурь, на лакъ, на киноварь и на другія подобныя краски.»

Трудно сказать, о какой именно лаковой краскѣ говоритъ здѣсь Ліонардо. Вѣроятно, это—темный, можетъ быть, гарансовый лакъ; но нельзя допустить, чтобы это былъ масляный лакъ, потому что онъ не распускается въ клеевой или камедьной водѣ. Слѣдовательно, надо признать, что здѣсь Ліонардо говоритъ о клеевой живописи, tempera, отъ которой онъ потомъ уже перешелъ къ масляной **).

---

*) Schiuma di ferro, Eisenschaum, Eisenrahm, — минералъ, состоящій изъ окиси желѣза бурокраснаго цвѣта.

**) «Ora Lionaro fù quello che, lasciato l'uso della tempera, passò all'olio», Lomazzo, Tempio della pitt., c. XIII.

Этимъ я оканчиваю свои выписки изъ Трактата о живописи Ліонардо да-Винчи. Какъ я уже сказалъ выше, этотъ Трактатъ содержитъ въ себѣ массу отрывочныхъ замѣтокъ, набросанныхъ художниковъ въ разное время, безъ строгой послѣдовательности, съ безпрерывными повтореніями уже сказаннаго прежде, причемъ оглавленія статей не всегда отвѣчаютъ ихъ содержанію. Извѣстно, что у Винчи на одномъ и томъ же листкѣ попадаются замѣтки объ астрономіи, о законахъ звука, объ инженерномъ искуствѣ, вмѣстѣ съ указаніями на пропорціи человѣческаго тѣла и пр. Такихъ листковъ, дошедшихъ до нашего времени, насчитывается до пяти тысячъ, а потому и немудрено, что комментаторы сочиненій Винчи не избѣжали повтореній и озаглавливали статьи не всегда точно и соотвѣтственно ихъ содержанію.

Однако, даже въ томъ видѣ, въ которомъ мы теперь имѣемъ этотъ Трактатъ, онъ можетъ принести учащимся несомнѣнную пользу уже потому, что Винчи указываетъ въ немъ на необходимость обширнаго, всесторонняго образованія для художниковъ, между тѣмъ какъ очень многіе изъ нихъ—по крайней мѣрѣ у насъ—считаютъ науку и вообще теорію дѣломъ второстепеннымъ, стараясь только развить глазъ и руку. Подготовленныя въ такихъ понятіяхъ, незнакомые съ труднымъ путемъ, ведущимъ къ основательному образованію, они, конечно, не отличаются скромностію и недовольствомъ своими произведеніями, т. е. тѣми качествами, которыя Ліонардо да-Винчи ставитъ непремѣннымъ условіемъ успѣха.

Ближайшимъ послѣдователемъ Ліонардо въ изложеніи теоріи живописи является Джованни-Паоло Ломаццо, котораго иногда называютъ ученикомъ Ліонардо да-Винчи, но Винчи умеръ въ 1519 г., а Ломаццо родился въ 1538 г. (умеръ въ концѣ XVI столѣтія) и былъ ученикомъ Джованни-Баттисты делла-Червы (Cerva), ученика Гауденціо Феррари *); слѣдовательно, онъ можетъ быть названъ ученикомъ Винчи такъ же, какъ всякій, кто слѣдуетъ наставленіямъ этого великаго учителя. Ломаццо родился въ Миланѣ, въ почтенномъ семействѣ изъ мѣстечка Ломаццо, близъ Комо. Дома онъ занимался живописью и поэзіей, отличался постоянно пылкимъ и плодовитымъ воображеніемъ, изучалъ исторію, обычаи и одежды древнихъ и новыхъ народовъ, геометрію, физику и, въ особенности, оптику.

Окончивъ свое образованіе, онъ, по обычаю художниковъ того времени, путешествовалъ по Италіи и, возвратившись домой съ богатымъ запасомъ свѣдѣній, исполнялъ живописныя работы въ Миланѣ и въ то же время предсѣдательствовалъ въ академіи ученыхъ и писателей (Academia di dotti et di belli ingegni), собиравшихся въ Val di Bregno, близъ озера Комо.

---

*) См. Lanzi, Storia pittorica; Orlandi, Abecedario pittorico; Winckelman, Neues Malerlexicon; D-r Hoefer, Nouvelle biographie générale, ed. Firmin-Didot, Paris 1860.

Козимо Медичи призвалъ его во Флоренцію и сдѣлалъ хранителемъ художественной галереи, въ которой, какъ показываетъ самъ Ломаццо, собрано было болѣе четырехъ тысячъ картинъ; это помогло ему пріобрѣсти обширныя свѣдѣнія о работахъ всѣхъ живописцевъ и усвоить себѣ критическій взглядъ на живопись, которымъ отличается его книга. Но на тридцатомъ году жизни онъ потерялъ зрѣніе и, лишившись возможности заниматься живописью, диктовалъ окружающимъ свои воспоминанія и замѣчанія объ этомъ искуствѣ, изъ чего и составился его Трактатъ и другія сочиненія. Долго ли онъ прожилъ послѣ того—неизвѣстно, но, какъ думаютъ, онъ умеръ въ концѣ XVI столѣтія.

Изъ работъ его извѣстны: фреска въ рефекторіи монастыря S. Maria della Pace, въ Миланѣ, представляющая копію съ Тайной Вечери Л. Винчи; фреска въ рефекторіи августиніанъ въ Пьяченцѣ, извѣстная подъ названіемъ: un Convito di magro (Постный столъ); въ бывшемъ Латеранскомъ монастырѣ, а нынѣ музыкальной консерваторіи въ Миланѣ, находится его «Приношеніе Мельхиседека» (l'Offerta di Melchisedech), а въ приходской церкви S. Maria de' Servi, въ Миланѣ, «Христосъ въ масличномъ саду» (Christo nell'Olivetto) и, тоже въ Миланѣ, въ ц. св. Марка: «Божія Матерь съ Младенцемъ-Іисусомъ, подающимъ ключи св. Петру». О другихъ картинахъ Ломаццо мы узнаемъ только изъ его стиховъ, названныхъ имъ «grotteschi».

Но не только какъ живописецъ, поэтъ и художественный критикъ, а также и по своимъ душевнымъ качествамъ и отличнымъ способностямъ, Ломаццо пользовался общимъ уваженіемъ и возбуждалъ удивленіе своихъ современниковъ.

Лучшіе поэты его времени: Бернардо Райнальди, Висконти, Бальдини, Альбани и др., прославляли его въ своихъ стихахъ, а Сигизмондъ Фоліани написалъ въ честь его даже цѣлую латинскую поэму.

Изъ сочиненій Ломаццо по живописи, извѣстны слѣдующія:

1) Трактатъ о живописи, который мы теперь разсматриваемъ.

2) Idea del tempio della pittura. Milano 1584, 1590 г. in 4. Bologna. 1785, in 4. Здѣсь содержатся объясненія и дополненія къ этому Трактату.

3) Della forma delle muse, cavata dagli antichi autori greci e latini. Milano 1591, in 4°.

Кромѣ того, онъ оставилъ свою біографію, написанную бѣлыми стихами: 4) Vita di lui stesso, scritta in versi sciolti, и разныя другія стихотворенія.

Трактатъ Ломаццо о живописи: Trattato dell'arte della pittura, sette libri (7 книгъ), содержащій въ себѣ всю (tutta) исторію и практику живописи, изданъ въ Миланѣ въ 1584 г. in 4°, напечатанъ также въ Художественной Библіотекѣ (Biblioteca Artistica), въ Римѣ, въ 1844 г., по миланскому изданію, и, кромѣ того, появлялся въ переводахъ.

Первая книга этого Трактата состоитъ изъ 32 главъ, въ которыхъ говорится о размѣрахъ тѣла человѣка, тѣла лошади и разныхъ архитектурныхъ частей. Въ особенности подробно объясняетъ Ломаццо размѣры взрослаго человѣка, въ 10, въ 8 и въ 7 лицъ (faccie или teste); размѣры женскаго тѣла, тоже въ 10, 9 и 7 лицъ, и тѣла ребенка въ 6, 5 и 4 лица, а далѣе, въ кн. 6, гл. 3, замѣчаетъ, что размѣръ человѣческаго тѣла въ десять лицъ красивѣе всѣхъ другихъ (la proporzione del corpo humano di dieci faccie è la più bella di tutti): такою дѣлали древніе фигуру юношей».

Вслѣдъ за объясненіемъ размѣровъ тѣла человѣка, Ломаццо переходитъ къ объясненію членовъ лошади и ихъ размѣровъ, а наконецъ разсматриваетъ пропорціи архитектурныхъ орденовъ, кораблей и пр., причемъ, какъ на руководства, которыми онъ пользовался, указываетъ на труды Ліонардо да-Винчи, Брамантино *), Винченцо Фоппы **), Бернардо Дзенале ***), Альбрехта Дюрера и др.

Вторая книга, въ 23 главахъ, трактуетъ о движеніяхъ, какъ о выраженіи аффектовъ души, которые проявляются въ чертахъ лица и въ страстяхъ, соотвѣтственно характеру человѣка. Въ этой же книгѣ послѣднія пять главъ объясняютъ движенія лошади и животныхъ, а въ заключеніе говорится о движеніи, наблюдаемомъ въ волосахъ человѣка, въ одеждахъ и въ деревьяхъ.

Третья книга (19 главъ) посвящена краскамъ, по отношенію ихъ къ химіи (sic), ихъ соединенію другъ съ другомъ и, затѣмъ, символическому и историческому значенію красокъ или, точнѣе, ихъ цвѣта.

Четвертая книга (25 главъ) трактуетъ о свѣтѣ, его лучахъ, падающихъ и отраженныхъ, а также объ изображеніи въ живописи свѣта и тѣней, съ подробнымъ объясненіемъ воздушной перспективы.

Пятая книга (24 главы) о линейной перспективѣ, о точкахъ, линіяхъ, лучахъ зрѣнія, устройствѣ глаза, объ отдаленіи, о положеніи глаза и предмета въ отношеніи горизонта (anottica, ottica и catottica), а въ трехъ послѣднихъ главахъ излагаются три способа, указываемые Брамантино относительно соблюденія перспективы, изъ которыхъ первый — начертательный способъ, посредствомъ точекъ, линій и пр.; второй—наглядный, руко-

---

*) Бартоломео Суардп, прозванный Брамантино, любимый ученикъ Браманте, жившій въ началѣ XVI вѣка, составилъ правила перспективы, которыя Ломаццо включилъ въ пятую книгу своего Трактата. Кромѣ того, встрѣчается еще Брамантино (Agostino da-), миланскій живописецъ, ученикъ Бартоломео Суарди; но это, кажется, тотъ же, что и „Agostino delle Prospettive“, который процвѣталъ въ Болоньи въ 1525 г. Онъ отличался въ оптикѣ и въ томъ родѣ перспсктивы, который италіанцы зовутъ „le sotto in sù“, т. е., какъ представляется видимое снизу вверхъ, и оставилъ въ этомъ родѣ работу въ ц. del Carmine, въ Миланѣ (Ломаццо. Idea d. t.).

**) Винченцо Фоппа, пзъ Брешіи, род. въ 140?, ум. въ 1492 г. Ломаццо, кн. 5, гл. XXI, называетъ его ученѣйшпмъ перспективистомъ и ставитъ на ряду съ Винчи, Дж. Беллини и Мантсньей.

***) Бернардо Дзенале (B. da Treviglio) жилъ во 2-й половпнѣ XV в., ум. въ 1526 г., ученикъ Чиверкіо (Civerchio), былъ другомъ Винчи, который сравнивалъ его съ Мантеньей. Дзеналс написалъ трактатъ о перспективѣ, появившійся въ 1524 г.

водствующійся только впечатлѣніями природы, и третій, соединяющій въ себѣ тотъ и другой, состоитъ въ очерчиваніи, при помощи рѣшетки или кисеи (graticola, velo), предмета, на который смотрятъ сквозь эту рѣшетку. Этотъ послѣдній способъ былъ, какъ видно, въ большомъ употребленіи у средневѣковыхъ живописцевъ. О немъ говоритъ Альберти (De pittura, кн. II), называя рѣшетку также intersegazione (intersecatione, т. е. пересѣченіе лучей зрѣнія) и считая себя изобрѣтателемъ этого приспособленія (cujus ego usum nunc primum adinveni), что подтверждаетъ также Вазари (Vite, IV, стр. 56. Intr., гл. 15). Арменини (кн. II, гл. 4 и 5) совѣтуетъ употреблять ее при изображеніи раккурсовъ. М.-А. Біондо также очень подробно объясняетъ употребленіе этого аппарата, называя его «lamma» (Trat. de nobiliss. pitt., гл. 6).

Шестая книга (66 главъ)—о композиціи и практикѣ въ живописи. Припомнивъ многое изъ преждесказаннаго о движеніяхъ, свѣтѣ, колоритѣ и пр., Ломаццо подробно излагаетъ, какъ изображать разные сюжеты: сраженія, кораблекрушенія, тріумфы, гротесковыя сцены, орнаменты, эпитафіи, гирлянды, костюмы народовъ, какъ расписывать разныя зданія и т. д.

Седьмая книга—безъ означенія главъ—касается частностей композиціи историческихъ и миѳологическихъ картинъ. Книга эта названа: «Dell' istoria di pittura». Въ ней Ломаццо говоритъ объ изображеніи лицъ св. Троицы, небеснаго чиноначалія и воинства и блаженныхъ душъ (anime beate), затѣмъ—объ изображеніи божествъ языческихъ, героевъ, философовъ и т. д., а въ заключеніе — объ изображеніи Плутона, Прозерпины, трехъ адскихъ судей, трехъ паркъ и трехъ фурій. Приэтомъ онъ сообщаетъ массу любопытныхъ свѣдѣній по исторіи, вѣрованіямъ и домашнему быту разныхъ народовъ, а также относительно характера и наружности лицъ, о которыхъ онъ упоминаетъ, такъ что, помимо интереса другихъ частей его сочиненія, эта глава уже сама по себѣ можетъ служить превосходнымъ сборникомъ необходимыхъ для художника фактическихъ данныхъ, что̀ подтверждаютъ и встрѣчаемые въ печати отзывы о Трактатѣ Ломаццо, въ особенности же мнѣніе, высказанное о немъ италіанскимъ археологомъ, іезуитомъ Луиджи Ланци (1732—1810), авторомъ «Storia pittorica d'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo», Bassano 1795 г., 4 изд. 1815 г., (переведено на нѣмецкій языкъ А. Вагнеромъ, съ прим. Квандта, 3 т. Лейпцигъ 1830 — 1833 г., и на французскій Армановъ Дьедѐ, Парижъ 1824 г.).

«У Ломаццо — говоритъ Ланци — превосходно объяснена теорія, сообщены историческія свѣдѣнія высокой важности, основательно разсмотрѣна практика лучшихъ художниковъ, видна большая начитанность въ миѳологіи и исторіи, относительно костюмовъ, манеры одѣваться и пр.» «Трактатъ Ломаццо—прибавляетъ онъ—принесетъ пользу опытнымъ художникамъ, но еще болѣе ихъ ученикамъ, потому что это сочиненіе обогатитъ

умъ юношей мыслями объ изображенiи живописью каждаго предмета, вдохновитъ ихъ и научитъ знать, что должно».

«Ломаццо — читаемъ мы въ Biografia universale — сосредоточилъ въ своемъ умѣ всѣ знанiя, которыя онъ прiобрѣлъ, изучая исторiю и науки, относящiяся къ его искуству. Сравнивая и обсуждая, на ряду съ ними, произведенiя всѣхъ живописцевъ, онъ составилъ Трактатъ, наиболѣе полный и наиболѣе замѣчательный изъ всѣхъ, какiе явились до нынѣшняго дня». Далѣе пояснено, что у Ломаццо упомянуто 415 именъ художниковъ, частью современныхъ ему, частью еще памятныхъ въ его время.

Однако, чтобы облегчить трудъ желающимъ составить себѣ собственное понятiе о томъ, какое значенiе для изучающихъ технику старинной живописи можетъ имѣть это, во всякомъ случаѣ, замѣчательное средневѣковое руководство, я представляю разборъ и по возможности близкiй переводъ почти всей его третьей книги, которую избираю потому въ особенности, что она болѣе другихъ частей этого сочиненiя отвѣчаетъ предположенной мною цѣли: разсмотрѣть технику старинныхъ живописцевъ по дошедшимъ до насъ письменнымъ памятникамъ.

Объяснивъ, въ 1 гл. III книги, значенiе колорита въ живописи и приведя въ примѣръ произведенiя древнихъ: Парразiя, Зевксиса, Апеллеса, а изъ новыхъ: Бальтазара Сiенскаго *), Андрея Мантеньи **), Брамантино ***), пейзажиста Бернаццано ****) и Цезаря да-Сесто*****), которые такъ хорошо умѣли владѣть красками, что обманывали не только птицъ и звѣрей, но и людей, притомъ даже такихъ художниковъ, какъ Тицiанъ, который былъ введенъ въ заблужденiе написанной въ Римѣ, въ Трастевере, картиной Бальтазара Сiенскаго,—Ломаццо переходитъ къ опредѣленiю объема, которымъ онъ намѣренъ ограничиться при изложенiи своего ученiя о краскахъ, какъ о матерiалѣ для живописи.

«Въ этомъ Трактатѣ — говоритъ онъ—я не буду подробно распространяться обо всѣхъ краскахъ (non mi stenderò a dir minutamente di tutti i colori), но скажу только о главныхъ, потому что, если говорить въ общихъ выраженiяхъ, то выйдетъ путаница (confusione), если же вдаваться въ частности, то онѣ еще не опредѣлены (anco cosa infinita). При обзорѣ главныхъ красокъ, я коснусь впечатлѣнiй, которыя онѣ производятъ (effetti loro) и ихъ соединенiй, наиболѣе достойныхъ замѣчанiя; но, чтобы не вышло

---

*) Бальтазаръ Перуцци, прозванный, по мѣсту рожденiя (въ 1481 г.), Сiенскимъ, живописецъ, архитекторъ и писатель; ум. въ Римѣ, въ 1536 г., какъ думаютъ, отравленный завистниками.

**) Андреа Мантенья, ученикъ Скварчоне, род. въ Падуѣ, въ 1431 г., ум. въ 1506 г., живописецъ и граверъ, учитель Корреджо и Раиболини.

***) О Брамантино было уже сказано выше, въ примѣч. на стр. 253.

****) Чезаре Бернаццано, кромѣ пейзажей, хорошо писалъ животныхъ, плоды, цвѣты и проч., былъ ученикомъ Л. Винчи и отличался старательною, но сухою манерою; онъ процвѣталъ около 1536 г. Фигуры въ его пейзажахъ исполнялъ Ц. да-Сесто.

*****) Цезарь да-Сесто, историческiй живописецъ, одинъ изъ лучшихъ учениковъ Л. Винчи, род. въ 1460 г., ум. 1524 г. (Винкельманъ, Neucs Maler-Lexicon).

ошибокъ, тѣмъ болѣе возможныхъ, что многаго нельзя и объяснить, я не буду говорить о томъ, гдѣ родина каждой натуральной краски, и изъ какихъ веществъ дѣлаются краски искуственныя. Приэтомъ, такъ какъ онѣ не могутъ быть одинаковы относительно количества входящей въ нихъ смѣси, кромѣ уже того, что число самыхъ смѣшеній можетъ быть безконечно, — я упомяну только о нѣкоторыхъ главныхъ, примѣру которыхъ другіе слѣдуютъ (con esempio di quelle l'altre si reggono)».

«Не могу также не замѣтить, что эта часть живописи (т. е. ученіе о краскахъ), сама по себѣ, безъ помощи другихъ, не дѣйствительна. Ибо тогда только, когда мы соединимъ все (т. е. сказанное въ Трактатѣ) вмѣстѣ, мы произведемъ удивительныя вещи, покажемъ всю силу рисунка, превосходно выразимъ зрѣлую художественную мысль; не будетъ тогда неопредѣленности и пестроты красокъ, которая обыкновенно замѣчается въ работахъ бездарныхъ (dei doffi) и мало-знающихъ живописцевъ».

«Семь видовъ или сортовъ (specie ovvero maniere) красокъ—говоритъ далѣе Ломаццо; двѣ крайнія—какъ-бы отцы (come padri) всѣхъ прочихъ, и пять среднихъ. Крайнія суть: черная (nero) и бѣлая (bianco), а пять среднихъ: блѣдная (pallido), красная (rosso), пурпуровая (purpureo), желтая (giallo) и зеленая (verde). Что касается до происхожденія и родства красокъ (origine e generazione), то холодъ (la frigidità) есть мать бѣлизны (bianchezza) и производитъ ее при помощи сильнаго свѣта (moltitudine del lume). Жаръ есть отецъ чернаго цвѣта, который родится отъ небольшаго свѣта (poca quantità del lume) и большаго жара (molta caldezza). Красный цвѣтъ происходитъ отъ смѣшенія бѣлаго и чернаго (dalla mescolanza del bianco e del nero). Блѣдный (pallido) или фіолетовый (violaceo) цвѣта — изъ большаго количества бѣлаго и небольшаго краснаго (molto bianco e poco rosso). Въ желтомъ или шафранномъ (croceo cioè giallo) много краснаго и мало бѣлаго (molto rosso e poco bianco). Въ пурпуровомъ много краснаго и мало чернаго (molto rosso e poco nero), а въ зеленомъ немного чернаго и много краснаго (poco nero e molto rosso)».

«Этого—заключаетъ Ломаццо 3-ью главу—будетъ достаточно относительно основанія (fondamento) и происхожденія красокъ; перейду теперь къ ихъ веществу (loro materia)».

Но стараясь, такимъ образомъ, развить свои основныя положенія о происхожденіи цвѣта красокъ, Ломаццо пожертвовалъ ясностію и точностію въ пользу излишней систематизаціи, которая нерѣдко замѣчается и въ другихъ мѣстахъ его Трактата, причемъ совершенно непонятно, почему онъ не говоритъ, въ числѣ главныхъ красокъ, о синемъ цвѣтѣ и, если онъ разумѣетъ его подъ блѣднымъ (pallido) или фіолетовымъ (violaceo), имѣющими въ основаніи синеватый тонъ, то объяснить образованіе его изъ бѣлаго и краснаго, кажется, невозможно. Далѣе, происхожденіе пурпуроваго цвѣта изъ смѣси краснаго и чернаго, а зеленаго изъ чернаго и краснаго, т. е. изъ одного и того

же, можетъ быть признано развѣ только за ошибку въ рукописи *).

Философія Аристотеля имѣла, какъ извѣстно, преобладающее вліяніе на средневѣковыхъ мыслителей. Точно также и Ломаццо руководствовался ею въ своихъ основныхъ положеніяхъ о способахъ познаванія видимаго міра (кн. 5, гл. I и 4, «О происхожденіи свѣта и пр».), въ чемъ онъ и сознается, говоря: «E questa dottrina tutta, che io ho raccolto nel presente capitolo (гл. 3, кн. 4, «che cosa sia lume») è cavata la maggior parte d'Aristotele», т. е. что «все это ученіе о свѣтѣ, которое онъ собралъ въ этой главѣ, взято, большею частью, изъ Аристотеля».

Въ гл. 11, кн. 3, «О свѣтовыхъ эффектахъ красокъ» (Degli effetti che causano i colori), и въ гл. 3, кн. 3, «О происхожденіи красокъ» (Che cosa sia colore), онъ опять повторяетъ: come dice Aristotele, или: secondo la dottrina di Aristotele».

Но противъ такого безпрекословнаго подчиненія философскимъ взглядамъ на предметы, касавшіеся изящныхъ искуствъ, мы встрѣчаемъ, уже почти за сто лѣтъ до появленія разсматриваемой нами книги Ломаццо, протестъ со стороны названнаго мною выше замѣчательнаго теоретика по живописи и по архитектурѣ, Л.-Б. Альберти. Не отрѣшаясь еще вполнѣ отъ нѣкоторыхъ господствовавшихъ въ его время философскихъ воззрѣній, онъ старался, однако, излагать свои мысли просто и понятно и избѣгалъ натянутыхъ выводовъ и излишнихъ подробностей.

«Оставимъ — говоритъ онъ — споръ философовъ о началѣ происхожденія красокъ, ибо чтò выиграетъ живописецъ отъ того, что онъ узнаетъ, какимъ образомъ изъ смѣшенія плотнаго и рѣдкаго, горячаго и сухаго, или холоднаго и влажнаго, возникаетъ краска? (Nam quid juvat pictorem novisse quonam pacto ex rari et densi, aut ex calidi et sicci, frigidi humidique permistionibus color extet?) Я не отвергаю, однако же, тѣхъ мыслителей, которые, разсуждая о краскахъ, принимаютъ семь видовъ ихъ, считая бѣлую и черную за двѣ крайнія... Для живописца достаточно, только знать, какія существуютъ краски, и какъ ими пользоваться въ живописи (pictorem sane novisse sat est, qui sint colores et quibus in pictura modis iisdem utendum sit). Впрочемъ, я никакъ не желалъ бы заслужить порицаніе людей опытныхъ, которые, слѣдуя философамъ, утверждаютъ, что въ природѣ существуютъ только двѣ цѣльныя (integri) краски, бѣлая и черная, а остальныя всѣ возникаютъ изъ смѣшенія этихъ двухъ» (Базельское изд. 1540 г., стр. 19, 20). Далѣе онъ говоритъ: «Примѣсь бѣлилъ не измѣняетъ рода красокъ, но производитъ виды; то же можно сказать и о черной. Отсюда ясно, что бѣлая и черная не составляютъ собственно красокъ, а служатъ только для ихъ усиленія (altera-

*) Уже Мериме замѣтилъ несостоятельность этой теоріи Ломаццо. «Ce qu'il ajoute sur la génération des couleurs est tout-à-fait absurde»—говоритъ онъ въ своей книгѣ: Peinture à l'huile. стр. 270.

tione), потому что у живописца нѣтъ другаго средства, кромѣ бѣлилъ, для того, чтобы изобразить полный блескъ свѣта, и только черная краска служитъ для изображенія темноты. Прибавлю, однако, что никогда не встрѣчается совершенно чистой бѣлой или черной, но всегда въ нихъ есть примѣсь какой-нибудь изъ названныхъ четырехъ красокъ, т. е. красной, голубой, зеленой и коричневой или пепельной, которыя соотвѣтствуютъ цвѣту четырехъ стихій: огня, воздуха, воды и земли».

Все это показываетъ намъ, насколько просвѣщенный взглядъ Альберти на искуство былъ выше взгляда Ломаццо, который, судя по 14 гл. 6 кн. его Трактата, зналъ о книгѣ Альберти; но она, какъ видно, имѣла на него мало вліянія, между тѣмъ какъ въ то же время идеи Альберти замѣтно отразились на Арменини и, по мнѣнію нѣкоторыхъ изслѣдователей, встрѣтили сочувствіе даже въ Ліонардо да-Винчи, такъ что гл. 5, 11, 12, 19, 24, 97, 121 и др. его Трактата признаются прямо заимствованными у Альберти (см. Альберти, переводъ и прим. Яничека въ Quellenschriften für Kunstg. und Kunsttech., т. XI. Вѣна 1877).

Но, допустивъ, что это сходство могло зависѣть также отъ случайнаго совпаденія мыслей двухъ писателей, нельзя не признать, что ученіе Л. да-Винчи о воздушной перспективѣ, въ которомъ онъ касается и происхожденія цвѣтовъ, гораздо полнѣе и точнѣе объясненій Альберти, а тѣмъ болѣе Арменини и Ломаццо, и ближе къ новѣйшей теоріи (Гёте, «Farbenlehre», въ собраніи его сочиненій), которая, принимая за основаніе образованія цвѣтовъ свѣтъ и темноту, ставитъ приэтомъ однимъ изъ главныхъ условій плотность или прозрачность среды, находящейся между нашимъ глазомъ и наблюдаемымъ предметомъ.

Переходя къ IV главѣ, въ которой Ломаццо обѣщаетъ объяснить, изъ какихъ веществъ извлекаются краски (Quali siano le materie, nelle quali si trovano i colori), мы находимъ и здѣсь много неполноты и неясности, такъ что является необходимость въ примѣчаніяхъ, которыя нерѣдко могутъ только приблизительно служить разъясненіемъ текста разсматриваемаго нами Трактата.

«Кромѣ красильныхъ веществъ, обыкновенно употребляемыхъ (т. е. въ живописи), есть еще много другихъ, которыя имѣютъ частное употребленіе (particulari colori, т. е., вѣроятно, краски въ особыхъ производствахъ). Главныя вещества, изъ которыхъ дѣлается бѣлая краска, суть: гипсъ (gesso или zesso, у венеціанцевъ; см. Біондо. гл. 24), углекислый свинецъ (biacca, cerussa), бѣлила (il bianco) *) и тертый мраморъ **); но кромѣ того есть еще другое вещество, которое, во фрескѣ, заставляетъ краски оставаться такими, каковы онѣ бываютъ при самомъ письмѣ по еще сырой штукатуркѣ; это—одно изъ рѣдкихъ изобрѣтеній въ ху-

---

*) Или bianco secco—известковыя, которыя Ченнино-Ченнини называетъ «bianco sangiovanni», см. въ «Вѣстникѣ из. иск.», 1889 г., № 2, мою статью о Трактатѣ Ченнини.

**) Поццо, въ своей «Perspectiva pictorum», говоритъ о бѣлой изъ лигурійскаго мрамора, album ex marmore Ligustico.

дожественной практикѣ и состоитъ въ томъ, что измельчаютъ яичную скорлупу (guscio delle uova *) и съ нею смѣшиваютъ всѣ краски, въ большемъ или меньшемъ количествѣ, поскольку нужно, и эта бѣлая, которая не можетъ измѣняться (non si può sfiorare, т. е. выцвѣтать), будучи мелко истерта, очень хороша для раскрашиванія тѣла во фресковой живописи. Желтыя краски суть слѣдующія: фландрская и нѣмецкая пережженая желть (il giallorino di fornace di Fiandra e di Allemagna **), темный опперментъ (orpimento oscuro) и охра (l'ocria). Синія краски (il turchino ***) состоятъ изъ лазурей (azzuri), ультрамарина (oltramarino), онгаро (ongaro ****) и другихъ, а также изъ смальтъ, въ числѣ которыхъ фландрская лучше всѣхъ другихъ. Къ зеленымъ относятся: зеленая лазурь (verdi azzuri), мѣдянка (il verderame), вердетто (verdetto, зеленоватая), которая зовется «святою» (giallo santo) и вдается въ желтый тонъ (tira al giallo *****) терра-верде (terra verde, зеленая земля ******) и зеленая барильдо (verde di barildo *******). Темная (mollero o paonazzo, т. е. съ фіолетовымъ, пурпурнымъ тономъ) изъ желѣза и изъ соли ********), также жженый купоросъ (vetriuolo cotto *********), небеснаго цвѣта краска (il cilestro) и темное индиго (l'indaco oscuro). Красный цвѣтъ даютъ двѣ киновари: одна — рудниковая, другая — искуственная, и красная земля, называемая маіоликой (terra rossa, detta majolica **********). Красно-кровяной цвѣтъ (rosso sanguineo) даютъ лаки, и оранжевый получается урикомъ

*) Album ex ovorum putaminibus—у Поццо.

**) Мериме (Peint. à l'huile, стр. 110) говоритъ, что это—неаполитанская желть; но, кажется, съ достовѣрностію можно думать, что такъ же назывался и желтый сурикъ—massicot, luteolum belgicum, flandrisch gelb (Поццо, о фрескѣ). Подъ названіемъ неаполитанской желти употреблялась и смѣсь изъ земляной желтой краски, terra zala или gialla, и сока резеды, reseda luteola, который шелъ также на выдѣлку giallo santo (См. прим. къ гл. 24. Тракт. Біондо, въ Quellenschr., т. V), о которой будетъ сказано далѣе.

***) Il color arabico, detto turchino (См. Нери, Dell'arte vetraria, иМериме, Peinture à l'huite, стр. 173); но у Нери опредѣленно сказано, что эта краска—мѣднаго происхожденія, въ родѣ древнеегипетской голубой, какъ думаетъ Мериме. Нѣкоторые говорятъ, что turchino означаетъ синій цвѣтъ, отливающій зеленоватымъ, ins Grüne spielendes Blau, и составлялся изъ смѣси разныхъ синихъ красокъ (См. прим. къ 24 гл. Трактата Біондо). Въ приведенной у Мерифильда (стр. 651) падуанской рукописи сказано, что туркино составлялся изъ свинцовыхъ бѣлилъ и лазори или индиго.

****) Какая изъ синихъ называлась ongaro—опредѣлить трудно.

*****) Это—зеленый лакъ, Saftgrün, vert de vessie, или intritum viride (у Поццо) приготовлявшаяся изъ сока спинцервины, краска очень употребительная встарину. Она, сама по себѣ, бываетъ желтовата, но кромѣ того, желтѣетъ отъ извести—«calci albae temperatum flavescit,» какъ замѣчаетъ Поццо въ своемъ Трактатѣ о фрескахъ.

******) Веронская земля.

*******) Barile—боченокъ, baril; но изъ этого ничего нельзя заключить о краскѣ, а потому я оставлю за ней ея италіанское названіе: «барильдо». Какъ видно далѣе, это была искуственная краска и не соединялась съ мѣдянкой.

********) Morello. У Поццо упоминается rufum e sale livens, т. е. красно-лиловатая изъ соли. Гёте говоритъ, что «rufum», по Геллію, есть родовое имя всѣхъ красныхъ и коричневыхъ (begreift unter sich alles, vas roth ist und braun). По прейсъ-куранту магазина А. Бергрова, и теперь еще есть въ торговлѣ Morellensalz, морель—коричневая окись,—которая состоитъ изъ окиси желѣза, глинозема и сѣрнокислой извести (Eisenoxyd, Thonerde, Schwefelsaure, Kalk) и при смѣшеніи съ водою вдается въ синеватый тонъ (Kröh, Zur Techn. d. O.-Malerei). Въ 6 кн. гл. LIX Ломаццо говоритъ, что морелевый цвѣтъ составляется изъ лазури, лака и бѣлой краски. У Біондо, Тракт. гл. 24, опредѣленно сказано, что *paonazzo* составляется изъ индиго и лака. Свѣтлый или темный тонъ его зависитъ отъ степени примѣси бѣлилъ. Онъ же говоритъ, что изъ индиго и *biacca*, т. е. бѣлилъ, составляется *rosino* (sic).

*********) По Поццо, calchantum exustum, gebrannte Vitriol, даетъ краску, близкую къ пурпуру.

**********) У Л. да-Винчи—majorica, во франц. переводѣ умбра. Terra rosa, извѣстная и въ наше время, принадлежитъ къ охрамъ.

(minio) и еще жженымъ опперментомъ (orpimento arso), который зовется золотой краской (color d'oro). Темная тѣнь тѣла (l'ombra delle carni oscura) дѣлается колокольной землей (terra di campana *), умброй (t. d'ombra), называемой «фальцало» (detta falzalo), жженой зеленой землей (t. verde arsa), асфальтомъ (dallo spalto), мумiей и другими подобными. Наконецъ, черная получается изъ жженой слоновой кости (avorio arso), миндальныхъ косточекъ (il guscio della mandola), черная ди-балла (nero di balla **), смоляная копоть (fumo di ragia) и черная земляная, называемая ди-скалья (nero di scaglia, detto terra nera ***)».

«Изо всѣхъ этихъ красокъ, искуственныя суть слѣдующiя: киноварь, за исключенiемъ рудниковой, три желтыя (giallorino), смальты, сурикъ, лаки, индиго, бѣлила свинцовыя (la biacca), верде-санто, мѣдянка (verderami) и, такъ называемая, барильдо (e quello di barildo ****). Остальныя всѣ—натуральныя, исключая нѣкоторыхъ темныхъ (d'ombre di nero), и другiя, которыя употребляются въ акварели: чернила (l'inchiostro), краска изъ подсолнечника (il tornasole *****), тѣсто спинцервины (la pasta spincervino), шафранъ (zaffrano), биджето (il bigieto ******), армянскiй болюсъ (il bolarmino *******), на которомъ кладется золото, жженая охра (ocria brugiata) и сажа (fuliggine), которую много употребляютъ въ работахъ al secco, по сухому, на стѣнѣ и на бумагѣ.»

«Въ акварели на бумагѣ, черный цвѣтъ дѣлается черниломъ, нѣмецкимъ камнемъ (pietra tedesca ********), черной землей и углемъ изъ соли; красный цвѣтъ—краснымъ камнемъ, называемымъ плотнымъ (pietra rossa, detta apisso), который обыкновенно употреблялъ Л. да-Винчи, а бѣлый дѣлается бѣлилами или церуссой (il bianchetto, ovver biacca).»

Гл. 5. *Какiя краски соотвѣтствуютъ какому роду живописи.* «Такъ какъ ни одна краска не можетъ употребляться (равно удобно) безъ порчи во всѣхъ трехъ родахъ живописи, т. е. во фрескѣ или по сырой извести, на маслѣ и въ работахъ a tempera, то онѣ и различаются, смотря по тому, ка-

---

*) Умбристая (см. выше мою ст. о Тракт. Арменини, кн. II, гл. 7) или, въ буквальномъ переводѣ, колокольная, формовая земля. Боргини, во II ч. своего «Riposo», говоритъ, что эта краска получается изъ корокъ, образующихся въ земляныхъ формахъ при литьѣ колоколовъ и пушекъ. Вазари относитъ се къ скоровысыхающимъ краскамъ (colori seccativi), употреблявшимся для грунтовки, наравнѣ съ бѣлилами.

**) Для перевода «di balla» трудно указать соотвѣтствующее названiе въ нынѣшнихъ краскахъ, равно какъ и опредѣлить составъ этой краски. Balla—комокъ, шаръ.

***) Scaglia—écaille, шелуха, чешуя, скорлупа. Въ живописи по стеклу употреблялась черная изъ желѣзной окалины (scaglia di ferro), которая, надо думать, тождественна съ nero di scaglia (См. Вазари, Vite. Бiогр. Гульельмо да-Марсильо).

****) См. выше стр. 259, примѣч. 7.

*****) Синяя изъ сѣмянъ этого растенiя, но есть и современная краска «tournesol» изъ variolaria orcina, семейства лишаевъ, которая вдается въ фiолетовый тонъ и употребляется только на клею (Popé, Fabricantion des couleurs).

******) bigio, gris-brun, brun-clair,—сѣровато-коричневая.

*******) bolarmino, bolus armena, восточный; болюсъ, красный болюсъ, который употребляли иногда вмѣсто кармина и бакана. См. въ «Вѣстн. из. иск.», 1886 и 1887 гг., мои статьи о Дiонисiи Фурнаграфiотѣ и о краскахъ русскихъ старыхъ иконописцевъ.

********) Или terra nera, которая, по словамъ Вазари (Introd., гл. XVI), vienne da monti di Francia, такъ же, какъ lapis rosso vienne da monti di Allemagna; но у Вазари это—черный и красный карандашъ.

кому изъ этихъ трехъ родовъ онѣ соотвѣтствуютъ и который переносятъ. Вопервыхъ, когда работаешь фреской, изъ бѣлилъ употребительны: сухія бѣлила и морелевая соль (morello di sale); изъ свѣтло-желтыхъ—пережженая и фландрская желтая (giallorino di fornace e di Fiandra) съ охрой, называемой также желтой землей (terra gialla); изъ синихъ—смальты и большинство лазурей, наиболѣе же ультрамарины (oltramarini); изъ зеленыхъ—зеленая лазурь (verde azzurro), зеленая земля (terra verde) и морель изъ желѣза (morello, quello di ferro); изъ красныхъ — маіолика; въ тѣняхъ тѣла — фальцало (falzalo) и колокольная земля (terra di campana); изъ черныхъ—di balla и di scaglia».

«Въ масляной живописи годятся для бѣлаго свинцовыя бѣлила (biacca); для желтаго—всѣ желти (giallorini) и орпиментъ съ толченымъ стекломъ (col vetro pisto); для синяго — всѣ лазури и нѣкоторые виды смальтъ; для зеленаго—ярь-мѣдянка и верде-санто; для темно-краснаго (morello)—морель изъ желѣза *); для небеснаго—индиго (indaco); для краснаго — всѣ, какія есть; для кровянаго—всѣ лаки; для оранжеваго—сурикъ и жженый орпиментъ; для темнаго цвѣта (т. е. тѣневаго, di color d'ombra) — всѣ, показанныя для этого, и для чернаго—тоже».

«Чтобы работать a tempera, которая называется также a secco (по сухому) и гуашью (guazzo), годятся всѣ краски».

«Не умолчу я также о способѣ раскраски, который называется пастелью (a pastello) и исполняется карандашами (con punte), составленными исключительно изъ порошка краски, для чего могутъ быть употреблены всѣ краски».

«Пастелью работаютъ на бумагѣ, и этимъ способомъ, который часто употреблялъ Л. Винчи, исполненъ имъ ликъ Христа и апостоловъ превосходно и чудесно, на бумагѣ. Чѣмъ труднѣе раскрашивать въ какомъ-либо новомъ родѣ, тѣмъ легче испортить. Но чтобы (выучиться) накладывать краски старательно и искусно въ каждомъ родѣ живописи, Бернардино Кампи **) изъ Кремоны написалъ объемистый (copioso) и добросовѣстный (diligente) трактатъ, который я (Ломаццо) зналъ прежде, нежели приступилъ, съ величайшимъ тщаніемъ, къ исполненію настоящаго моего труда».

Гл. 6. *О дружбѣ и враждѣ натуральныхъ красокъ.* «Между красками существуетъ пріязнь и непріязнь по природѣ. Поэтому мы видимъ, что если смѣшать одну краску съ другою, то въ смѣси не замѣтно будетъ признаковъ ни той ни другой. Что это вѣрно—мы убѣждаемся на опытѣ. Такъ, гипсъ (gesso) дружитъ со всѣми красками, кромѣ яри-мѣдянки; свинцовыя бѣ-

*) Нельзя не обратить здѣсь вниманія на неточность, которая часто замѣчается особенно въ этой III кн. Трактата Ломаццо. Морель—красно-коричневую окись—онъ относитъ къ бѣлымъ (m. di sale), потомъ къ зеленымъ (m. di ferro) и, наконецъ, къ краснымъ (тоже изъ желѣза), между тѣмъ какъ она, по справедливому опредѣленію Поццо (rufum e sale livens), имѣетъ только красно-лиловатый, темный цвѣтъ, зависящій отъ закиси и окиси желѣза.

**) Бернардино Кампи, историческій живописецъ, писалъ также плоды и цвѣты; онъ род. въ 1522 и ум., какъ думаютъ, въ 1591 г.

лила (biacca) тоже со всѣми, кромѣ сухихъ бѣлилъ (bianco secco, известковыми), которыя дружны только съ мраморомъ и съ желтыми, исключая нѣмецкихъ *). Орпиментъ и жженый купоросъ (vetriuolo cotto) друженъ съ лазурью, смальтой, зеленой лазурью (verde azzuri), зеленой землей (terra verde), морелью изъ желѣза (morello di ferro), маіоликой, фальцало, террой-ди-кампана, углемъ и черной скалья; съ другими же враждуетъ. Орпиментъ враждуетъ со всѣми красками, кромѣ тѣхъ, которыя изъ гипса (gesso), охры, лазури, смальты, зеленой лазури, терра-верде, желѣзной морели, индиго, маіолики и лаковъ. Охра дружна со всѣми. Нѣмецкая желть, (giallorino di Lamagna) **) также со всѣми, кромѣ сухихъ бѣлилъ. Орпиментъ и жженый (ed il cotto—надо думать, vetriuolo, т. е. жженый купоросъ) дружны съ лазурью, а смальты со всѣми, кромѣ мѣдянки. Мѣдянка дружна со всѣми, кромѣ орпимента, гипса (gesso), сухихъ бѣлилъ (bianco secco), толченаго мрамора (marmor pesto), верде-ди-барильдо, киновари и миніума. Зеленоватая (verdetto) соединяется со всѣми, кромѣ орпимента. Терра-верде и морель соединяются со всѣми. Индиго—врагъ сухихъ бѣлилъ и другъ всѣхъ прочихъ. Искуственная киноварь — врагъ извести (calce), мѣдянки и орпимента. Маіорика и сурикъ (minio) дружны со всѣми; сурикъ враждуетъ только съ мѣдянкой, известковыми бѣлилами, орпиментомъ и вердетто. Умбра (terra d'ombra) дружится со всѣми, а также и черныя, кромѣ жженой кости (avorio arso) и смоляной копоти (fumo di ragia), которыя соединяются съ красками на маслѣ. Если встрѣчаются еще и другія симпатіи и антипатіи между красками, то онѣ не важны и почти ничтожны, а потому мы ихъ оставимъ».

Какъ видно изъ всего приведеннаго, Ломаццо не имѣлъ основательныхъ свѣдѣній о химіи красокъ, а потому упоминаемыя имъ соединенія невсегда могутъ быть прочными; но для насъ они не лишены значенія потому, что помогаютъ намъ составить себѣ хотя приблизительно вѣрное понятіе о цвѣтѣ называемыхъ имъ красокъ, который, по однимъ только ихъ названіямъ, опредѣлить невсегда возможно.

Гл. VII. *О смѣшеніи красокъ.* «Относительно смѣшенія красокъ—говоритъ Ломаццо,—я не стану распространяться отдѣльно въ примѣненіяхъ къ каждому роду работъ, но упомяну только о томъ, что касается до живописи на маслѣ, ибо отсюда можно извлечь правила для всякаго другаго рода живописи. Только и можно указать правиломъ для какого-либо другаго рода живописи, что надо составлять краски по соотвѣтствію ихъ роду работъ (componendo i colori del medesimo colore, conforme alla spezie del lavorare); такъ, во фрескѣ, вмѣсто свинцовыхъ бѣлилъ на маслѣ (biacca ad

*) Здѣсь Ломаццо, безъ сомнѣнія, говоритъ о «giallorino di Allemagna»; но, не зная состава этой краски, нельзя понять, почему она должна быть исключена изъ другихъ «giallorino», причисляемыхъ Мериме, какъ выше сказано, къ разряду неаполитанской желти.

**) т. е. dell'Allemagna, о которой Ломаццо упоминаетъ выше, въ IV главѣ. См. также у Ченнино, нѣмецкая желть.

oglio) употребляютъ сухія бѣлила (biacco secco, т. е. известковыя).» Что касается до количества той или другой изъ смѣшиваемыхъ красокъ, то — какъ объясняетъ онъ далѣе, — «*лучше всего это узнается изъ практики и по соотвѣтствію съ тонами, видимыми въ природѣ*». Далѣе онъ говоритъ, что бѣлила (biacca), въ смѣси съ охрой, даютъ блѣдный цвѣтъ (sbiadato), похожій на цвѣтъ соломы, а если прибавить желти (giallorino), то составится свѣтъ къ бѣлокурому цвѣту (color biondo—цвѣтъ бѣлокурыхъ волосъ), похожій на цвѣтъ буковаго дерева (busso). Смѣшанныя съ лазурью, бѣлыя даютъ небесный цвѣтъ, также и со смальтой, хотя приэтомъ онѣ и не будутъ одинаковы. Отъ смѣшенія бѣлой съ мѣдянкой получаются всѣ цвѣта листьевъ и травы, ивы, оливковаго дерева и подобные завядшимъ; но еще пріятнѣе и разнообразнѣе будутъ они, если прибавить немного вердетто (Saftgrün, vert de vessie) *). Та же бѣлая, смѣшанная съ вердетто, даетъ желтый цвѣтъ, нѣсколько похожій на желть (giallorino, неаполитанская желть), а во фрескѣ производитъ превосходный эффектъ, будучи смѣшана съ сухими бѣлилами (bianco secco), что̀ придумано было Перино дель-Вагой. Кромѣ того, біакка (свинц. бѣлила) съ морелью изъ желѣза даетъ цвѣтъ, близкій къ агатовому, а съ индиго—небесный и еще цвѣта сапфира, гіацинта и турецкій цвѣтъ (color turchino), хотя и неочень живой; съ киноварью она даетъ цвѣтъ неспѣлой земляники (fragole mal mature); съ мяснымъ цвѣтомъ (colore incarnato) **),—какъ-бы цвѣтъ розы (come di alcune rose); съ фалцалой и съ другими умбрами, называемыми земляными красками, даетъ цвѣтъ коры деревьевъ, пней, дровъ, камней, волосъ и пр., а съ черной составляетъ сѣрый цвѣтъ (bigio, gris-brun) и цвѣтъ дыма. Джаллорины, смѣшанныя съ лазурью и смальтой, даютъ нѣсколько зеленыхъ красокъ, которыя очень употребительны при изображеніи далей въ пейзажахъ, а также въ одеждахъ; съ индиго онѣ даютъ также зеленую краску, но не такую живую, какъ съ лазурью; однако гораздо живѣе становится эта краска, если къ индиго прибавленъ орпиментъ. Джаллорины, смѣшанныя съ киноварью, даютъ цвѣтъ пламени и блеска; лазурь и смальта, съ вердетто, даютъ темно-зеленый цвѣтъ, съ лакомъ—фіолетовый (pavonazzo) или темно-коричневый (morello oscuro); съ фальцальской (умброй) пропадаютъ, а съ черными темнѣютъ и тускнѣютъ (oscurano e smarriscono). Мѣдянка съ вердетто даетъ зеленый цвѣтъ, болѣе живой, вдающійся въ желтый; съ индиго она даетъ персидскій цвѣтъ (fa color perso); съ фальцальской—пропадаетъ, съ черной—темнѣетъ. Индиго съ лакомъ даетъ темно-лиловую (pavonazzo scuro); съ черной и съ лакомъ даетъ цвѣтъ желѣза, серебра, зеркалъ (specchi), кристалловъ и т. п., въ особенности, если смѣшано съ черной ди-балла

*) Краска эта, при прежнихъ, несовершенныхъ способахъ приготовленія, была или желто-зеленаго, или грязно-желтаго, или сѣро-желтаго цвѣта. См. о ней выше, въ прим. къ IV гл.

**) Не имѣла ли эта краска сходства съ мембраной Ѳеофила? См. мою статью «Старинныя руков. по техникѣ живописи, Трактатъ Ѳеофила», въ Вѣстн. Из. Иск. т. V, вып. 6.

(nero di balla, которая, вѣроятно, была синеватаго тона). Киноварь и лакъ даютъ цвѣтъ спѣлой земляники, розы, губъ, рубиновъ, крови и скарлата (ярко-красной); будучи смѣшаны съ бѣлой, эти двѣ краски даютъ цвѣтъ румянца на прекрасномъ тѣлѣ, а также цвѣтъ блѣдной розы».

«Киноварь съ черной даютъ цвѣтъ жженой охры. Лакъ и сурикъ (minio) даютъ цвѣтъ, близкій къ киновари; а если сюда прибавить фальцальской, то получится цвѣтъ тѣни тѣла, а съ лазурью и бѣлой—цвѣтъ сухой розы или пурпура. Лазурь или смальта, а также индиго, смѣшанныя съ лакомъ и съ черной, даютъ цвѣтъ чернаго бархата (velluto nero), но со свѣтлымъ (лакомъ) даютъ рельефъ беретовому бархату (fanno il relievo del velluto bertino, т. е. berettino,—лиловый цвѣтъ беретта, шапочки, скуфьи), тоже и атласу *)».

«Охра съ лакомъ, киноварью и черной дѣлаютъ углубленіе (fanno il tane), но съ прибавкой небольшаго количества бѣлой оно освѣщается, а взявъ, вмѣсто черной фальцалу (умбру), и вмѣсто киновари охру жженую (ocria brugiata или bruciata), также можно освѣтить; однако же безъ прибавки фальцалы будетъ живѣе и краснѣе (più vivo e cremesino)».

«Джаллорино и киноварь даютъ оранжевый цвѣтъ (color di arancio), такой, какъ сурикъ (minio). Охра, маіолика и черная даютъ тотъ же тонъ, какъ и фальцала».

Приведя еще нѣсколько примѣровъ смѣшенія красокъ, не представляющихъ для насъ особаго интереса, Ломаццо переходитъ къ колориту тѣней, и въ гл. VIII говоритъ, что «*цвѣтъ тѣни долженъ гармонировать съ цвѣтомъ свѣта предметовъ*. Такимъ образомъ, бѣлому цвету соотвѣтствуетъ только черная тѣнь. Джаллорино оттѣняется охрой и орпиментомъ, а нѣмецкій джаллорино,—такъ какъ онъ менѣе ярокъ **)—должно и оттѣнять болѣе темной охрой. Лазурью и смальтой оттѣняется небесный цвѣтъ, составляемый изъ этихъ красокъ и бѣлой. Тоже наблюдаютъ и относительно вердетто, морели изъ желѣза и соли, индиго, киновари и маіолики. Лакомъ оттѣняютъ смѣсь миніума съ маіоликой, а также смѣсь лака съ бѣлой: маіоликой оттѣняютъ также жженый орпиментъ. Вообще всѣ краски и смѣси, показанныя въ предыдущей главѣ, оттѣняются тѣми красками, которыя входятъ въ ихъ составъ (разумѣется, кромѣ бѣлой). По второму разу, охра, оттѣняющая свѣтло-желтую, сама оттѣняется жженой охрой и простымъ лакомъ (dalla lacca brutta), а жженая и темная охра оттѣняются фальцалой (умброй), смѣшанной съ жженой охрой или маіоликой, а также и лакомъ. Лазурь и смальта оттѣняются индиго, а также черной съ лакомъ. Мѣдянка оттѣняется

---

*) Но у Ченнино (гл. 81) сказано, что береттино составлялся изъ двухъ частей охры и одной части черной; слѣдовательно, смотря по цвѣту охры, онъ былъ темно-желтаго или коричневаго тона. Въ гл. 59 кн. VI Ломаццо говоритъ, что бертино или пепельный цвѣтъ составлялся изъ бѣлой и небольшаго количества черной, а «il taneto» вдавался въ свѣтло-желтый, а также въ красный и фіолетовый; но и въ бертино иногда входилъ красный цвѣтъ, и тогда онъ вдавался тоже въ фіолетовый; былъ и «taneto bertino»—изъ двухъ означенныхъ красокъ.

**) Più smarrito—болѣе тусклъ, не такъ чистъ.

черной и индиго, вердетто—фальцалой, морели — черной, киноварь—лакомъ и, кромѣ того, пережженой охрой. По третьему разу, черной и лакомъ оттѣняютъ желтую, потому что, если оттѣнять одной черной, то тонъ будетъ нечистъ (smarrito e ombrato del nero); фальцала и жженая охра оттѣняются тоже такимъ же чернымъ».

«Лакомъ оттѣняются всѣ смѣси, составленныя изъ этой краски съ бѣлою, а также и съ киноварью. Наконецъ, фальцала оттѣняетъ всѣ краски, которыя свѣтлѣе ея».

Въ слѣдующей, IX гл. — *о сквозныхъ краскахъ*, — Ломаццо говоритъ о лакѣ, мѣдянкѣ, вердетто, асфальтѣ, который употребляется въ свѣтахъ бѣлокурыхъ и каштановыхъ волосъ, также какъ и фальцалѣ въ мельчайшей смѣси съ лакомъ.

«Эти сквозныя краски часто употребляли Ліонардо да-Винчи, Рафаэль, Чезаре да-Сесто, Андреа дель-Сарто и другіе, писавшіе въ нѣжной и пріятной манерѣ (di dolce e suave maniera), точно также Корреджо, Тиціанъ, Гауденціо и Боккачино, который былъ величайшій колористъ и отчетливъ въ рисункѣ (acuto nel disegno), какъ это показываютъ его произведенія, исполненныя имъ въ его отечествѣ, Кремонѣ, и въ другихъ мѣстахъ» *).

Изъ остальныхъ главъ этой III книги Трактата Ломаццо, нѣкоторый интересъ, по отношенію къ художественной техникѣ, представляетъ только гл. X, показывающая, до какой крайности можетъ быть доведена иногда излишняя страсть къ регламентаціи. Въ этой X главѣ, Ломаццо говоритъ о порядкѣ, который соблюдается въ изображеніи измѣняющихся красокъ (Dell'ordine che si tienne in fare i cangianti — переливающія краски). Здѣсь онъ старается установить правила для такихъ случаевъ, когда лучшимъ руководителемъ служитъ или фантазія, или личная наблюдательность и опытность художника, напр., при изображеніи измѣненій цвѣта въ драгоцѣнныхъ каменьяхъ, перелива цвѣтовъ на крыльяхъ ангеловъ, въ одеждахъ небожителей и т. п.

Въ послѣднихъ главахъ говорится отдѣльно о черной, бѣлой, красной, морелевой, желтой, зеленой, синей и нѣкоторыхъ другихъ краскахъ или, точнѣе сказать, о цвѣтахъ (колерахъ), причемъ объясняется исключительно символическое значеніе этихъ цвѣтовъ, подтверждаемое множествомъ ссылокъ на писателей и на разныя лица и случаи изъ священной и всеобщей исторіи и миѳологіи.

Подобныя же ссылки, разсѣянныя по всему Трактату Ломаццо, на ряду съ эпизодическими свѣдѣніями о разныхъ случаяхъ изъ жизни и творческой дѣятельности художниковъ, большею частію современныхъ ему,—свѣдѣніями, которыя онъ часто приводитъ не только въ этомъ Трактатѣ, но и въ другихъ сво-

*) Боккачино (Boccacino), историч. живописецъ, род. въ Кремонѣ, въ 1482 г., а, по указанію Biogr. universelle, въ 1460 г.; умеръ онъ, по однимъ источникамъ, въ 1540 г., по другимъ—въ 1518 г. Онъ былъ ученикъ Джироламо Бембо; въ объяснительномъ же каталогѣ Націон. Луврскаго музея, изд. 1883 г., сказано, что онъ учился у Доминика Панетти и подражалъ стилю Перуджино. Ланци говоритъ, что онъ былъ «лучшій изъ новыхъ между старыми и лучшій старый между новыми» (ce fut le meilleur moderne parmis les anciens et le meilleur ancien parmis les modernes). (См. Biogr. génèrale, Hoeffer).

ихъ сочиненіяхъ, служатъ драгоцѣннымъ матеріаломъ для пополненія даже такихъ источниковъ, какъ Вазари, въ его полнѣйшихъ изъ извѣстныхъ до сего времени біографій средневѣковыхъ живописцевъ; поэтому было бы весьма полезно составить изъ этихъ ссылокъ и эпизодическихъ вставокъ особый сборникъ, расположивъ его, для удобства справокъ, по алфавиту именъ упоминаемыхъ въ немъ художниковъ. Такой сборникъ былъ бы даже полезнѣе полнаго перевода сочиненій и, въ особенности, Трактата Ломаццо, потому что изъ разсмотрѣнія даже одной только III книги можно уже замѣтить слабыя стороны этого сочиненія.

Сознавая трудность принятой имъ на себя задачи—представить въ этой книгѣ полную теорію красокъ,—Ломаццо ограничивается только главными, излагаетъ ученіе о происхожденіи ихъ отъ свѣта и тѣни крайне сбивчиво, почти не касается ихъ состава, а вдается въ излишнюю, педантическую регламентацію ихъ соединеній и удѣляетъ слишкомъ много мѣста на опредѣленіе ихъ символическаго значенія. Можетъ быть, въ этомъ послѣднемъ случаѣ онъ подчинялся духу своего времени, когда символика цвѣтовъ достигла крайняго развитія и выразилась въ общественной жизни, служа знакомъ политическихъ партій, сословій, родовыхъ отношеній и даже отдѣльныхъ лицъ.

Систематическое изложеніе и возможная, по тому времени, когда былъ написанъ Трактатъ Ломаццо, полнота, а болѣе всего масса историческаго матеріала составляютъ неотъемлемое достоинство этого сочиненія; но оно не можетъ имѣть для изученія техники живописи того значенія, какое имѣетъ книга Арменини, и гораздо менѣе распространено, нежели отрывочный и лишенный всякой системы Трактатъ Л. да-Винчи.

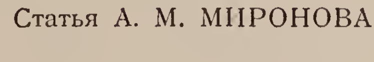
Объясняется это, кажется, отчасти тѣмъ, что Трактатъ Винчи, если мы оставимъ въ сторонѣ обаяніе имени его автора, носитъ на себѣ слѣды живой устной рѣчи, съ которою великій художникъ-учитель обращался къ своимъ ученикамъ, а Трактатъ Ломаццо представляется мѣстами даже плодомъ спѣшной работы комплятора, который, желая болѣе развить приводимыя имъ положенія, какъ видно, ему самому иногда невполнѣ ясныя, впадаетъ въ излишнее многословіе и приходитъ къ противуположному результату.

Поэтому нельзя, въ заключеніе, не согласиться съ Гоферомъ, который, въ своей Biographie générale, говоритъ, что въ Трактатѣ Ломаццо, на ряду съ полезными указаніями, замѣтны научныя натяжки, которыя очень часто граничатъ съ педантизмомъ (Dans ses traités on rencontre d'utiles renseignements à travers une affectation de science, qui trop souvent tombe dans le pedantisme).

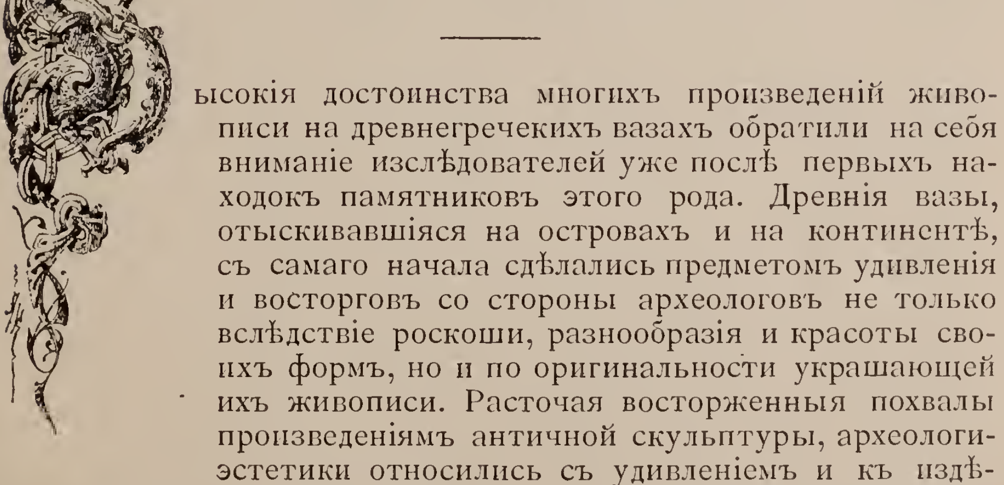




ГРЕЧЕСКІЯ РАСПИСНЫЯ ВАЗЫ



Статья А. М. МИРОНОВА



Высокія достоинства многихъ произведеній живописи на древнегречекихъ вазахъ обратили на себя вниманіе изслѣдователей уже послѣ первыхъ находокъ памятниковъ этого рода. Древнія вазы, отыскивавшіяся на островахъ и на континентѣ, съ самаго начала сдѣлались предметомъ удивленія и восторговъ со стороны археологовъ не только вслѣдствіе роскоши, разнообразія и красоты своихъ формъ, но и по оригинальности украшающей ихъ живописи. Расточая восторженныя похвалы произведеніямъ античной скульптуры, археологи-эстетики относились съ удивленіемъ и къ издѣліямъ античной керамики; однако, нѣсколько преувеличенная вначалѣ оцѣнка этихъ послѣднихъ, съ теченіемъ времени, вошла въ границы умѣреннаго.

Первый, кто обратилъ особенное вниманіе на роспись греческихъ вазъ въ художественномъ отношеніи, былъ Винкельманъ, живо и искренно восторгавшійся ею. «Живопись на многихъ вазахъ такова—замѣчаетъ онъ въ своей Исторіи древняго искуства *),—

---

*) *Winkelmann*, Geschichte d. Alterth., I, стр. 122.

что *фигуры эти могли бы занимать почетное мѣсто въ живописи Рафаэля*; приэтомъ достойно замѣчанія, что среди всѣхъ этихъ картинъ нѣтъ даже двухъ вполнѣ одинаковыхъ, но между многими сотнями сосудовъ, которые я видѣлъ, каждый имѣетъ особенное, оригинальное живописное изображеніе. Кто разсматривалъ мастерскую и искусную рисовку на вазахъ и способенъ хоть сколько-нибудь понимать искуство, тотъ найдетъ въ этой живописи ясное доказательство высокаго таланта и умѣнія всѣхъ этихъ художниковъ, расписывавшихъ вазы.» Такимъ образомъ, Винкельманъ ставилъ живопись на вазахъ на такую высоту, до какой не возносилъ ея уже никто впослѣдствіи, когда восторгъ, вызванный первыми находками, уступилъ мѣсто болѣе спокойной и болѣе справедливой оцѣнкѣ этой живописи. Дѣло въ томъ, что уже весьма скоро послѣ Винкельмана было замѣчено, что, на ряду съ живописью, выполненною чрезвычайно художественно, съ безукоризненнымъ почти изяществомъ, стоящею высоко какъ по замыслу, такъ и по исполненію, мы находимъ на многихъ вазахъ такую живопись, которая, при глубоко обдуманной художественной композиціи, отличается весьма небрежнымъ, посредственнымъ исполненіемъ, или даже въ обоихъ отношеніяхъ, и по замыслу, и по исполненію, оказывается неудовлетворительною. Фактъ этотъ обратилъ на себя вниманіе, и его существованіе вызвало различныя объясненія со стороны археологовъ: большинство признало тѣ вазовые рисунки, которые характеризуются плохимъ выполненіемъ при отличной композиціи, за копіи съ какихъ-либо знаменитыхъ оригиналовъ, отъ которыхъ и заимствована эта композиція, тогда какъ недостатки исполненія принадлежатъ уже самой копіи, воспроизведенной второстепеннымъ живописцемъ; на рисункахъ, плохихъ во всѣхъ отношеніяхъ, такимъ посредственнымъ мастерамъ принадлежитъ уже все. Это мнѣніе неоднократно высказывалось изслѣдователями *), но съ особенной увѣренностью оно выражено у Росси, въ его третьемъ письмѣ къ Миллингену. «Невозможно— говоритъ онъ **),—чтобы человѣкъ, способный сдѣлать столько очевидныхъ ошибокъ въ рисункѣ, имѣлъ талантъ создать въ то же время столь осмысленныя композиціи, выразить столь живыя и граціозныя положенія, изобразить такія плавныя линіи контуровъ и уразнообразить настолько костюмъ и драпировки. Отсюда я заключаю съ полной увѣренностью, что расписыватели этихъ вазъ были лишь посредственные мастера, повторявшіе, безъ дальныхъ размышленій, композиціи великолѣпныхъ произведеній, которыми Греція обладала въ такомъ изобиліи.» Что расписываніемъ вазъ занимались преимущественно второстепенные художники, тогда какъ первоклассные брались за это дѣло только въ видѣ исключенія,—можно объяснять тѣмъ, что эти послѣдніе были

---

*) *Creuzer*, Symbolik, III, стр. 477, 133; *Meyer*, Ueber d. Raub d. Kassandra, стр. 15.
**) Peintures antiques des vases grecs, стр. IX.

обыкновенно заняты болѣе обширными и важными работами: расписываніемъ храмовъ и портиковъ, или исполненіемъ отдѣльныхъ большихъ картинъ, и что для керамографіи у нихъ оставалось мало времени и охоты (см. Annal. dell' Ist. arch., 1832, стр. 144). Однако, не смотря на признаніе живописи большой части вазъ дѣломъ второстепенныхъ художниковъ, все-таки въ значительномъ количествѣ произведеній этой живописи было столько выдающагося, непохожаго на простое ремесленное произведеніе, что интересъ, пробудившійся съ самаго начала къ изслѣдованію исторіи этой отрасли греческаго искуства, съ теченіемъ времени не только не ослабѣвалъ, но, напротивъ, все болѣе и болѣе усиливался, вслѣдствіе чего, за періодъ отъ Винкельмана до настоящаго времени, на Западѣ, а отчасти и у насъ, успѣла образоваться довольно обширная литература, посвященная изслѣдованію какъ общаго историческаго хода означенной живописи, такъ и различныхъ частныхъ вопросовъ, относящихся до ея стиля и содержанія. Очеркъ важнѣйшихъ произведеній этой литературы, разъясняющихъ постепенное общее развитіе живописи на вазахъ, мы хотимъ представить здѣсь читателямъ.

До тридцатыхъ годовъ нынѣшняго столѣтія въ литературѣ держался вообще взглядъ, что стиль расписныхъ вазъ, въ отношеніи своего историческаго развитія, долженъ быть раздѣленъ на три большія эпохи: къ первой относятся вазы *египетскаго стиля*, который характеризуется черными или коричневыми изображеніями по свѣтложелтому фону; вторую составляютъ вазы *древнегреческаго*, или, какъ его называютъ также, *сицилійскаго стиля*, характеризуемаго черными фигурами на красномъ, а иногда и на бѣломъ фонѣ; наконецъ, вазы третьей эпохи, называемыя вазами *красиваго стиля*, отличаются тѣмъ, что на нихъ, наоборотъ, красныя фигуры являются на черномъ фонѣ. Гергардъ, въ своемъ изслѣдованіи вазъ изъ Вольчи *), въ 1831 г., удерживаетъ дѣленіе стиля на три эпохи, но характеризуетъ ихъ совсѣмъ иными признаками. Замѣчая отсутствіе единства въ основаніи дѣленія стиля на эпохи у своихъ предшественниковъ (по народности, мѣстонахожденію вазъ и ихъ внѣшнему виду въ одно и то же время), онъ дѣлитъ исторію стиля на эпохи, принявъ для этого одно, хотя и ошибочное, основаніе. Такъ, къ первой эпохѣ, по его мнѣнію, должны быть отнесены вазы, обнаруживающія чисто *греческій* характеръ, замѣчаемый въ вазахъ изъ Нолы и Сициліи; ко второй эпохѣ—вазы *этрусскаго* характера, отличающіяся особенной тяжестью и грубостью исполненія, въ противоположность изяществу греческой работы; наконецъ, къ третьей эпохѣ принадлежатъ вазы *тирренскаго* типа, занимающаго, по своему характеру, средину между двумя первыми, причемъ это родство между ними объясняется тѣмъ, что тирренскія вазы будто-бы работаны греческими мастерами,

*) *Gerhard*, Rapporto intorno i vasi diretto all'Instit. di corrispond. archeol., 1831.

переселившимися въ Этрурію, слѣдовательно, подъ этрусскимъ вліяніемъ. Самый принципъ такого дѣленія стиля по характеру народностей, дающаго о каждой эпохѣ лишь самыя смутныя общія понятія, не нашелъ себѣ опроверженія у современниковъ Гергарда; но названія, которыми онъ обозначилъ эти три эпохи стиля, возбудили полемику. Особенно горячо возсталъ противъ нихъ Бунзенъ. Находя эти названія несоотвѣтствующими дѣйствительности и исторической правдѣ (ибо только изъ цѣлей патріотическихъ можно было бо́льшую часть производства вазъ приписать народамъ Италіи), онъ *) предложилъ новое дѣленіе: 1) на стиль *дорическій*, соотвѣтствующій прежнему египетскому; 2) стиль *аттическій*, вмѣсто тирренскаго, и 3) стиль *итало-греческій*, вмѣсто красиваго или греческаго стиля. Всѣ указанныя дѣленія, какъ это видно уже съ перваго взгляда, отнюдь не указываютъ въ этихъ эпохахъ на историческую послѣдовательность стилей по времени, а даютъ только простую классификацію имѣющагося матеріала. Въ виду этого, нужно считать большимъ шагомъ впередъ то, уже послѣдовательное историческое дѣленіе на эпохи, которое предложилъ тотъ же Гергардъ въ своемъ другомъ трудѣ **), въ слѣдующей непрерывной смѣнѣ одной эпохи другою: первая эпоха стиля *первобытнаго, грубаго*; ее смѣняетъ эпоха стиля *древней закономѣрности*; слѣдующую ступень составляютъ произведенія, отмѣченныя стилемъ *вполнѣ развившагося искуства*; послѣ того наступаетъ, наконецъ, постепенное разложеніе искуства, порождая стиль *падающаго искуства*, вслѣдъ за которымъ исторія живописи на вазахъ прекращается.

Разъ положено такое основаніе для *историческаго* изложенія развитія вазовой живописи — послѣдующимъ изслѣдователямъ уже не трудно идти по тому же пути, прибавляя, на основаніи вновь открывающихся матеріаловъ, всякій разъ новыя звенья въ цѣпи послѣдовательно-смѣняющихся эпохъ исторіи стиля.

Такъ сдѣлалъ, прежде всего, герцогъ Люинъ (Luynes), который, принимая, послѣ эпохи древняго греческаго стиля, эпоху стиля *подражательнаго архаистическаго*, устанавливаетъ, такимъ образомъ, дѣленіе на пять періодовъ ***). Крамеръ, въ своемъ спеціальномъ трудѣ о стилѣ и происхожденіи греч. расписныхъ вазъ ****), предлагаетъ уже сложную историческую программу и, согласно съ нею, старается прослѣдить развитіе стиля изъ эпохи въ эпоху. Эта программа, вкратцѣ, такова: древнѣйшія вазы, живопись которыхъ развилась подъ вліяніемъ египетскихъ художниковъ, отличаются, какъ онъ называетъ, *египтизированнымъ* стилемъ (а не египетскимъ, какъ его называли сначала); къ этому стилю относятся произведенія вазовой живописи, отмѣченныя характеромъ *дорическимъ* какъ въ изображеніяхъ, такъ и надписяхъ.

---

*) Annali dell' Inst. di corrisp. arch., т. VI, стр. 44 и сл.
**) Berlins antike Bildwerke, стр. 149 и сл.
***) Annali dell'Inst. di corrisp. archeol., т. IV, стр. 144.
****) Ueber d. Styl u. d. Herkunft d. bemalten gr. Thongefässe.

Дальнѣйшей стадіей развитія является *древній самобытный* стиль аттическихъ мастеровъ, за которымъ слѣдуютъ вазы стиля *подражательнаго*, повторяющаго особенности древняго: тотъ и другой характеризуются *черными фигурами на красномъ фонѣ*. На слѣдующей ступени развитія стоятъ *краснофигурныя вазы строгаго* стиля, только обмѣнявшіяся въ краскахъ съ предшествующими вазами, но весьма близкія къ нимъ по исполненію. За этой эпохой слѣдуетъ такъ называемый *красивый* стиль, представляющій собою расцвѣтъ живописи на вазахъ, ея лучшую пору. Наконецъ, наступаетъ господство *богатаго*, *роскошнаго* стиля, въ которомъ простота и изящная гармонія прежней живописи смѣняются роскошью и чрезмѣрнымъ обиліемъ украшеній, заполняющихъ собою остальное пространство поверхности вазъ; въ это время вазовая живопись идетъ постепенно къ упадку и утрачиваетъ свое прежнее значеніе.

Той же исторической программы держались, двадцать лѣтъ спустя, Краузе и Янъ, изъ которыхъ первый, въ своемъ сочиненіи: Angeiologie, Die Gefässe der alten Völker, etc. 1854, не вноситъ совершенно ничего новаго въ исторію вазовой живописи, а только пользуется трудомъ Крамера и другихъ безъ всякой критической провѣрки; что касается до Яна, то онъ съумѣлъ хорошо воспользоваться постоянно увеличивавшимся запасомъ матеріала, для того, чтобы, расположивъ этотъ матеріалъ по программѣ, весьма близкой къ программѣ Крамера, внести въ свой трудъ значительное количество новыхъ свѣдѣній о живописи на вазахъ и такимъ образомъ точнѣе разъяснить ея послѣдовательное, непрерывное историческое развитіе *).

Считаемъ неумѣстнымъ входить здѣсь въ разсмотрѣніе многочисленныхъ монографій, относящихся къ отдѣльнымъ эпохамъ и частнымъ вопросамъ исторіи стиля,—монографій, на которыя, по мѣрѣ надобности, будемъ указывать въ дальнѣйшемъ изложеніи. Отмѣтимъ вкратцѣ только то новое во взглядахъ на исторію вазовой живописи, что̀ успѣло явиться и упрочиться въ литературѣ за послѣднее время, благодаря новымъ находкамъ вазъ невиданныхъ дотолѣ типовъ и новымъ изслѣдованіямъ прежняго матеріала. Больше всего обогатился, въ этомъ отношеніи, древнѣйшій періодъ исторіи вазъ: значительное количество найденныхъ сосудовъ этого періода, характеромъ своихъ формъ и украшеній, указывало несомнѣнно на то, что исторія керамики должна начинаться съ гораздо болѣе ранняго времени, чѣмъ думали прежде, и что эти первоначальные сосуды съ декораціями, сначала неслѣдующими никакой системѣ, а затѣмъ съ установившейся геометрической системой, представляютъ собою самую первую ступень въ исторіи расписныхъ вазъ; стиль этихъ древнѣйшихъ вазъ стали обозначать стилемъ *геометрическимъ* (см. особенно Rayet et Collignon, Histoire de la céramique greque, 1888).

---

*) *Jahn*, Beschreibung d. Vasensammlung König Ludwigs in d. Pinakotek zu Munchen, 1854.

Важной представляется перемѣна взгляда на вазы того стиля, который извѣстенъ былъ долгое время подъ названіемъ египтизированнаго: уже Р. Рошетту удалось доказать родство живописи на этихъ вазахъ съ искуствомъ ассирійскимъ; съ теченіемъ времени окончательно установился взглядъ на нихъ, какъ на произведенія, развившіяся подъ вліяніемъ Азіи, вслѣдствіе чего и самый ихъ стиль стали называть *азіатизированнымъ* (см. истор. введеніе Брунна къ соч. Лау: Die griech. Vasen, ihr Formen- und Decorat.-System, 1877). Съ другой стороны, для нѣкоторыхъ видовъ вазъ (напр. вазъ Дипилона) удалось доказать египетское вліяніе, почему и стиль ихъ можно назвать *египтизированнымъ*. (Kroker, Die Dipylonvasen). Наконецъ, вслѣдствіе находки вазъ съ пластической, рельефной орнаментикой, неизвѣстной изслѣдователямъ втеченіи долгаго времени, такія вазы были выдѣлены въ особый классъ, и ихъ стиль получилъ названіе *пластическаго*. Что касается до остальныхъ эпохъ исторіи стиля, то здѣсь были сдѣланы многочисленныя дополненія; но, въ сущности дѣленіе на эпохи осталось прежнимъ.

Имѣя въ виду, на основаніи вышеуказанныхъ и другихъ изслѣдованій, свидѣтельствъ древнихъ авторовъ и, наконецъ, своихъ собственныхъ наблюденій, представить краткое, но, по возможности, разностороннее изслѣдованіе о греческихъ расписныхъ вазахъ, мы раздѣляемъ послѣдующее изложеніе свое на три части. Въ первой мы разсмотримъ технику производства расписныхъ вазъ; во второй — важнѣйшія формы особенно распространенныхъ и употребительныхъ сосудовъ, украшавшихся живописью, а также общее историческое развитіе этихъ формъ и орнаментаціи вазъ въ зависимости отъ формы; наконецъ, въ третьей части мы предложимъ краткій очеркъ исторіи самой живописи на этихъ вазахъ, поскольку она измѣнялась изъ эпохи въ эпоху въ отношеніи стиля и содержанія.

I

Матеріалъ вазъ и ихъ приготовленіе

Между всѣми мѣстностями Греціи, которыя были извѣстны хорошими сортами глины, пригодной для выдѣлки сосудовъ, особенно славилась Аттика, а, въ частности, горная вершина Коліасъ, глина которой отличалась особенною мягкостью и вязкостью—качествами, благодаря которымъ сосуды получали необыкновенную прочность *). Глина, добытая въ этихъ мѣстностяхъ, употреблялась для сосудовъ иногда въ естественномъ своемъ видѣ, безъ всякихъ искуственныхъ цвѣтныхъ примѣсей, причемъ лишь тщательно просѣвалась и вымѣшивалась. Это отно-

*) Plutarch, De aud. poët., стр. 135.



Тріумфъ Галатеи

Картина Ф. Буше

сится преимущественно къ красной, зеленой и сѣровато-желтой глинѣ, и притомъ въ древнѣйшій періодъ керамики; въ другихъ случаяхъ, къ глинѣ прибавляли красную или иную яркую краску и чрезъ то придавали ей тонъ, чрезвычайно пріятный для глаза *). Наконецъ, когда хотѣли сообщить извѣстный ароматъ вину, назначенному для долгаго храненія въ сосудахъ, то, кромѣ краски, прибавляли къ ихъ глинѣ еще сильно-благоухающія вещества, отъ чего, дѣйствительно, сосудъ на долгое время сохранялъ пріятный запахъ, который передавался и налитой въ него жидкости **).

Когда глина уже бывала такъ или иначе приготовлена, ей придавали извѣстную форму, которая въ древнѣйшую эпоху выминалась просто руками, а впослѣдствіи, по изобрѣтеніи гончарнаго станка, получалась при помощи этого послѣдняго; детали же сосуда отдѣлывались при помощи рѣзца, лопатки и другихъ инструментовъ, приспособленныхъ для этой цѣли ***). Производствомъ глиняныхъ сосудовъ занималось большое число спеціалистовъ этого дѣла, и уже Гезіодъ (Труды и дни, ст. 15 и сл.) говоритъ о многочисленныхъ горшечникахъ, составлявшихъ собою особый цехъ и имѣвшихъ разнообразныя орудія, хорошо принаровленныя къ выдѣлкѣ глиняныхъ сосудовъ.

Послѣ того, какъ форма сосуда уже была вполнѣ отдѣлана, его выставляли на воздухъ подъ лучи солнца, которые, исподоволь, но очень хорошо, высушивали глину, сообщая ея поверхности только немного бо̀льшую твердость, чѣмъ внутренней массѣ. На этой-то, слегка затвердѣвшей поверхности сосуда чертились острымъ рѣзцомъ контуры фигуръ, а затѣмъ, въ предѣлахъ этихъ контуровъ, на поверхности сосуда накладывался лакъ (черный) или извѣстная краска, на которой потомъ, уже послѣ обжиганія сосуда, также рѣзцомъ, выцарапывались внутренніе штрихи для обозначенія частей тѣла, складокъ въ одеждахъ и т. п.; въ другихъ случаяхъ, наоборотъ, чернымъ лакомъ покрывался весь фонъ, окружающій фигуры, между тѣмъ какъ для фигуръ удерживался цвѣтъ неокрашенной поверхности сосуда; всѣ же внутренніе штрихи въ нихъ обозначались тонкою кистью. Послѣ этого, сосуды ставились въ печь, гдѣ въ легкомъ жару, медленно, втеченіи долгаго времени, они успѣвали совершенно затвердѣть и сдѣлаться уже вполнѣ пригодными для употребленія ****).

Что касается до позолоты, весьма часто находимой на нѣкоторыхъ частяхъ изображенія, то ее производили на поверхности уже вполнѣ обожженныхъ сосудовъ. Отъ этого, вопервыхъ, позолота кажется положенною выпукло, поверхъ прочихъ красокъ, которыя представляются впитавшимися прочно въ самую глину; вовторыхъ, позолота уничтожается сравнительно очень

*) Geoponika VI, 3, 1; Annal. dell'Instit. d. corr. archeol., т. IV, стр. 138.
**) *Athenaeus*, XI, 11, 464.
***) *Raf. Gargiulo*, Cenni sulla maniera di rinven. i vasi fittili it.-greci, стр. 15.
****) *Krause*, Angeiologie; Die Gefässe d. alten Völker, insbs. d. Griechen und Römer, стр. 142 и сл.

легко, такъ что на многихъ находимыхъ теперь вазахъ, еще вполнѣ сохранившихъ свои краски и лакъ, позолота является уже только въ видѣ едва замѣтныхъ остатковъ *).

Наконецъ, относительно лака, которымъ покрывались или вся поверхность сосуда, или только нѣкоторыя ея части, должно сказать, что составъ его до сихъ поръ остается неизвѣстнымъ, такъ какъ этотъ лакъ нерастворимъ даже въ крѣпкой водкѣ. Несомнѣнно лишь то, что этотъ лакъ—очень высокаго качества: за исключеніемъ случаевъ позднѣйшей, небрежной работы, слой его представляется наведеннымъ тонко, равномѣрно и, вмѣстѣ съ тѣмъ, настолько прочно, что его глянцъ почти вовсе не потускнѣлъ впродолженіи многихъ столѣтій. Такія свойства объясняются не только особеннымъ составомъ лака, но также и тѣмъ, что покрытые имъ сосуды выдерживались въ паровой банѣ, причемъ лакъ глубже впитывался въ ихъ поверхность, а его блескъ и прочность еще увеличивались.

Такова была техника производства глиняныхъ расписныхъ вазъ—правда, нѣсколько болѣе сложная, чѣмъ техника нашего гончарнаго производства, но за то приводившая къ лучшимъ результатамъ, чѣмъ тѣ, какіе даетъ это послѣднее.

II

Формы вазъ

Уже въ глубокой древности большинство вазъ, какъ назначенныхъ для различнаго употребленія, такъ и имѣвшихъ исключительно декоративное назначеніе, украшалось живописью, стиль и содержаніе которой измѣнялись изъ эпохи въ эпоху. Существовали, однако, формы вазъ, пользовавшіяся особеннымъ распространеніемъ въ народѣ, сдѣлавшихся излюбленными, и на которыхъ живописная орнаментація встрѣчалась наиболѣе часто. Преимущественно вазы такого рода собраны въ большихъ музеяхъ Европы; въ одномъ Императорскомъ Эрмитажѣ число ихъ простирается болѣе чѣмъ до двухъ тысячъ. Укажемъ на важнѣйшія формы расписныхъ греческихъ вазъ, съ одной стороны для того, чтобы наглядно познакомить читателя съ важнѣйшими типическими ихъ видами, а съ другой—потому, что структурою вазъ, какъ увидимъ впослѣдствіи, въ значительной степени обусловливалось распредѣленіе орнаментаціи на ихъ поверхности **).

*) *Krause*, ibid., стр. 141.

**) Въ 1829 г., Панофка впервые представилъ изслѣдованіе о названіяхъ и употребленіи греческихъ вазъ, подъ заглавіемъ: „Recherches sur les noms veritables des vases grecs et sur leur différens usages d'après les auteurs et les monuments anciens". Здѣсь довольно обстоятельно разсмотрѣны названія, формы и употребленіе главнѣйшихъ видовъ греч. сосудовъ, причемъ свѣдѣнія о нихъ почерпнуты авторомъ какъ изъ древнихъ писателей, такъ и изъ видѣнныхъ имъ коллекцій вазъ. Своимъ послѣдователемъ Панофка имѣлъ знаменитаго Гергарда, который, въ своемъ изслѣдованіи по тѣмъ же вопросамъ (въ Annali Instituti Romani, vol. III, p. 220—270), оставилъ въ сущности все то же, что предложилъ уже Панофка, подраздѣливши только названія и формы вазъ на классы и внесши мелкія видоизмѣненія въ частности. Благодаря критическимъ работамъ послѣдующихъ ученыхъ и, главнымъ образомъ, труду Летронна: «Observations philologiques

Въ отношеніи назначенія, греческія вазы можно раздѣлить на пять категорій: первую составляютъ сосуды для храненія различныхъ припасовъ, какъ жидкихъ, такъ и твердыхъ; вто-



Формы греческихъ вазъ.

рую—сосуды для смѣшиванія жидкостей; къ третьей относятся туалетные сосуды, къ четвертой—сосуды для черпанія, ношенія

et archéologiques sur les noms des vases grecs", исправлены были многія неточности предыдущихъ изслѣдованій, сдѣлана сравнительная оцѣнка достовѣрности тѣхъ сообщеній о вазахъ, которыя даны древними авторами, и относительно большаго числа видовъ вазъ, особенно расписныхъ, установлены вполнѣ прочныя и опредѣленныя положенія. Такою именно полнотою и строгой опредѣленностью отличается диссертація Уссинга: «De nominibus vasorum graecorum disputatio» (1844 г.) и сочиненіе Краузе: «Angeiologie», въ которыхъ, можно сказать, произнесено послѣднее слово по вопросамъ о названіяхъ, формахъ и употребленіи греч. вазъ, и которыя даютъ многостороннія и подробныя свѣдѣнія по относящимся до нихъ вопросамъ.

и разливанія жидкостей; наконецъ, пятую категорію составляютъ разнообразные чаши и кубки, изъ которыхъ пили вино.

Изъ сосудовъ для храненія вина, масла, меду и другихъ хозяйственныхъ припасовъ, наибольшій по своей величинѣ—*пиѳосъ* (см. табл., № 1). Онъ имѣетъ обыкновенно форму огромнаго яйца, обращеннаго острымъ концомъ внизъ и снабженнаго вверху, въ болѣе тупомъ концѣ, отверстіемъ; сосудъ такой формы не могъ стоять, а зарывался на извѣстную глубину въ землю, или же помѣщался на особой подставкѣ. Въ другихъ случаяхъ, пиѳосъ дѣлался внизу усѣченнымъ, плоскимъ, и тогда можно было ставить его прямо на землю. Вверху, на мѣстѣ наибольшаго расширенія, придѣлывались къ сосуду четыре или даже шесть маленькихъ ручекъ. Отверстіе пиѳоса плотно закрывалось крышкой *).

На ряду съ пиѳосомъ и въ томъ же значеніи сосуда для храненія твердыхъ и жидкихъ хозяйственныхъ припасовъ, употреблялась, еще въ эпоху до троянской войны, *амфора*, сдѣлавшаяся у грековъ самой любимой формой сосудовъ и подвергшаяся, въ своемъ историческомъ развитіи, множеству видоизмѣненій. Однако эти видоизмѣненія касались только частностей, въ сущности же форма амфоры оставалась одинаковой (табл. № 7, и № 8). Амфора имѣетъ шарообразный или овальный корпусъ, какъ-бы усѣченный съ обѣихъ сторонъ; вверху къ нему примыкаетъ невысокое, но широкое горлышко, постепенно расширяющееся кверху, а внизу—массивная низкая ножка, способная выдерживать большую тяжесть; верхній край горлышка соединяется съ корпусомъ двумя большими ручками, которыя, въ мѣстахъ своего прикрѣпленія, получаютъ разнообразныя украшенія, живописныя и тектоническія. Изъ разновидностей амфоръ, особенно извѣстны амфоры *панаѳинейскія*, характеризуемыя изящной формой правильнаго овала и особымъ стилемъ живописи, и амфоры *нижнеиталійскія*, отличающіяся крупнымъ размѣромъ и волютообразными ручками **).

Для храненія вина и масла употреблялся также *стамносъ*, которымъ пользовались, однако, чаще въ храмахъ, особенно при обрядахъ вакхическаго культа, чѣмъ въ домашнемъ обиходѣ; нерѣдко стамносы, наполненные виномъ или масломъ, помѣщались въ храмахъ, какъ обѣтные дары. По своей формѣ (табл. № 12) стамносъ весьма подходитъ къ амфорѣ и отличается отъ нея только тѣмъ, что снабженъ маленькими ручками въ видѣ роговъ, загнутыхъ кверху и выдающихся изъ поверхности корпуса въ сторону. ***).

Изъ сосудовъ для смѣшиванія вина съ водою, самый распространенный и общеизвѣстный—*кратеръ*, упоминаемый еще у Гомера (Иліада, XXIII, 741) и Гезіода (Труды и дни, 557), какъ

---

*) См. *Athenaeus*, XI, 45, 472; *Plutarch*, Sympos., VII, 3, 2; *Гезіода*, Труды и дни, 82 ст.

**) *Gerhard*, Ultime ricerche sulle forme de'vasi greci, стр. 8.

***) *Ussing*, De nominibus vasorum graecorum, стр. 34.

сосудъ съ совершенно-опредѣленными, типическими формами (табл. № 2 и 3). Формы эти таковы: сосудъ поддерживается ножкой, обыкновенно красиво-профилированной, съ широкимъ основаніемъ и болѣе или менѣе высокимъ стержнемъ, длина котораго увеличивается соотвѣтственно прочности матеріала. Туловище сосуда, имѣющее видъ опрокинутаго вверхъ отверстіемъ колокола, почти незамѣтно раздѣляется на двѣ части: нижнюю, болѣе вмѣстительную, назначенную для вина, вливаемаго раньше воды, и верхнюю, внизу меньшаго діаметра и расширяющуюся кверху; сюда доливалась до опредѣленной высоты вода, такъ что отношеніе долитой къ вину воды равнялось, приблизительно, $^1/_3$ количества вина; изъ нижней части кратера поднимаются вверхъ двѣ массивныя ручки. Извѣстно нѣсколько видовъ кратера, имѣвшихъ свои особенности: такъ, *лесбосскіе* кратеры отличались небольшимъ размѣромъ и приземистою формою, *лаконскіе* кратеры—массивностью частей и простотой украшеній, и т. д. *).

Келеба представляетъ собою сосудъ, родственный по своимъ формамъ какъ кратеру, такъ и амфорѣ табл. (№ 5:) туловище напоминаетъ собою туловище кратера, но оно нѣсколько болѣе одутловато и имѣетъ рѣзко - загнутыя края отверстія; ручки и подставка келебы—такія же, какъ и у амфоры. По своему назначенію, келеба также родственна кратеру и амфорѣ: въ ней или смѣшивали вино съ водой, или сохраняли медъ и масло; иногда келеба служила для подогрѣванія вина, когда оно употреблялось теплымъ **).

Сосудовъ, служившихъ туалетными принадлежностями, извѣстно очень много. Такъ, для румянъ, бѣлилъ и другихъ косметическихъ веществъ, съ древнѣйшихъ временъ употреблялись разнообразныя коробки и ящички съ крышками, изящно сработанныя изъ различныхъ матеріаловъ и украшенныя изображеніями, относящимися преимущественно къ интимной жизни женщинъ. Эти вазочки, изъ которыхъ особенно замѣчательны *пиксиды* (табл. № 13), имѣли формы, весьма близкія къ формамъ нынѣ существующихъ вазочекъ такого же назначенія; онѣ до такой степени разнообразны, что привести ихъ къ одному типу нѣтъ возможности.

Изъ сосудовъ для ношенія разныхъ благовонныхъ маслъ и мазей, употреблявшихся послѣ купанья, при гимнастическихъ играхъ и въ другихъ случаяхъ, наибольшаго вниманія заслуживаетъ *лекиѳъ*, который былъ извѣстенъ со временъ Гомера (Одис., VI, 79). Его формы—всегда изящны и стройны: длинное цилиндрическое туловище, пріятно округленное снизу и сверху, поддерживается красивою, невысокою ножкой, а вверху заканчивается тонкой и длинной шейкой; плавно-изогнутая ручка

*) *Panofka*, Recherches sur les noms véritables des vases grecs, XVIII, pl. VII, № 18; *Herodot*, IV, 61; *Athenaeus*, X, 28, 426.

**) *Hesychius*, II, p. 223; *Anacreon*, carm. LVI.

соединяетъ туловище съ концомъ шейки (табл. № 14). Часто лекиѳы, наполненные дорогимъ благовоннымъ масломъ, ставились въ гробницахъ; въ нѣкоторыхъ случаяхъ, лекиѳы масла раздавались, въ видѣ награды, мальчикамъ, посѣщавшимъ палестру *).

Такое же назначеніе и довольно близкія къ формамъ лекиѳа формы имѣли *алабастръ* (табл. № 16 и 17) и *арибаллъ* (табл. № 15): первый отличался отъ лекиѳа меньшими размѣрами, а также тѣмъ, что былъ, по большей части, о двухъ ручкахъ, а иногда, напротивъ, не имѣлъ ни подставки, ни ручекъ; второй отличался отъ лекиѳа, главнымъ образомъ, своимъ мѣшкообразнымъ, расширяющимся книзу, туловищемъ.

Лекана служила преимущественно для омовенія рукъ и ногъ, но имѣла и другія назначенія: въ большихъ леканахъ мыли тонкое бѣлье, въ небольшихъ—полоскали чаши, бывшія съ виномъ, а нерѣдко въ наполненныхъ холодной водою леканахъ охлаждалось въ сосудахъ вино **). Внѣшнимъ своимъ видомъ лекана напоминаетъ наши умывальные тазы (табл. № 6): туловище ея имѣетъ высокіе борта, къ которымъ прикрѣплены двѣ горизонтальныя ручки; лекана закрывается крышкой, похожей на крышу круглаго улья.

Обращаясь къ сосудамъ четвертаго класса, отмѣтимъ прежде всего *гидрію* (табл. № 4) — сосудъ, служившій для носки воды: существеннымъ признакомъ гидріи служатъ три ручки, изъ которыхъ двѣ меньшія, по обѣ стороны туловища, прикрѣплены горизонтально къ верхней его части и назначены для того, чтобы за нихъ придерживать сосудъ, когда несешь его на головѣ; третья, большая ручка придѣлана вертикально, такъ что посредствомъ нея туловище соединяется съ концомъ шейки сосуда; за эту ручку держали гидрію при выливаніи изъ нея воды; шейка гидріи дѣлалась или длинною, съ желобкомъ для стока жидкости, или же короткою, съ круглымъ устьемъ. Изъ разновидностей гидрій извѣстны гидріи *коринѳскія* и *панаѳинейскія* ***).

Для черпанія и наливанія въ чаши вина, которое бралось изъ большихъ сосудовъ (амфоръ и кратеровъ), служили *энохои* и *прохусы* (табл. №№ 9, 10 и 11), мало различающіеся другъ отъ друга. Главной ихъ особенностью, сравнительно съ предыдущими сосудами, надо считать единственную ручку, красиво изогнутую, крѣпкую и въ своемъ изгибѣ высоко поднимающуюся надъ горлышкомъ; другой существенной ихъ чертой служитъ длинное рыльце въ горлышкѣ, приспособленное къ выливанію вина и имѣющее весьма разнообразные наклоны; иногда такихъ рыльцевъ бывало по два и даже по три. Маленькіе прохусы служили также для наливанія масла въ лампады ****).

---

*) *Lukian*, Anachars. c. 24 и 28; *Aristotel*, Ethic. Nicom. (IV, c., 2 § 18.)

**) *Photius*, I, p. 213; *Pollux*, Onom., X. 70; *Böckl*, Corpus inscript., № 3.071. 8.

***) *Krause*, Angeiologie, стр. 267, и *Letronne*, Observations philolog. et archéologiques, 1 c., p. 22.

****) *Inghirami*, Vasi fittili, I, tav. 27, 28; *Panofka*, Recherches sur les noms etc., VI, 6.

Изъ сосудовъ пятаго класса, состоящаго изъ чашъ разнообразнѣйшихъ формъ и названій, мы укажемъ только на нѣсколько наиболѣе распространенныхъ. *Кархезіонъ* (табл. № 18) считается древнѣйшимъ видомъ чашъ и имѣетъ очень красивую форму: на высокой ножкѣ, обыкновенно канеллированной двумя-тремя желобками, покоится туловище, или вмѣстилище для вина, имѣющее, при незначительной глубинѣ, большой діаметръ; двѣ ручки, начинаясь у самаго основанія туловища, высоко поднимаются вверхъ и, круто изогнувшись внизъ, другимъ концомъ прикрѣпляются къ верхнему краю сосуда. *Канѳаръ* (табл. №№ 19 и 20) представляетъ древнѣйшій видъ собственно бокала, или кубка для вина, формы котораго характеризуются тѣмъ, что вмѣстилище для вина очень глубоко при маломъ діаметрѣ; высокая и стройная ножка состоитъ изъ стержня, выходящаго изъ центра широкаго диска; двѣ длинныя ручки, красиво изгибаясь, поднимаются надъ сосудомъ. Изображеніе канѳара на другихъ вазахъ, на монетахъ, рельефахъ и т. д., постоянно въ рукахъ Діониса, сатировъ и другихъ спутниковъ бога винодѣлія, указываетъ на особенное отношеніе этого сосуда къ вакхическому культу *).

Болѣе позднимъ, но и болѣе распространеннымъ видомъ чашъ представляются *киликсы* (табл. №№ 21 и 24), всегда болѣе или менѣе значительные по своей величинѣ. Туловище киликса имѣетъ обыкновенно форму сферическаго отрѣзка, имѣющаго на нѣкоторой высотѣ изгибъ вовнутрь; на высотѣ этого изгиба помѣщаются двѣ, или даже четыре ручки; туловище держится на массивной высокой ножкѣ. Если большой киликсъ дѣлался съ низкимъ базисомъ, вмѣсто ножки, то получался видъ чаши, извѣстный подъ названіемъ *лепасты* (табл. № 22). Если же отнять у киликса ручки и подставку, то получится простѣйшій видъ чашъ, такъ называемый *фіалъ* (табл. № 33) **).

Въ отдаленное время греки заимствовали отъ скиѳовъ особую форму чаши, названную поэтому *скиѳосомъ* (табл. №№ 26 и 27). Она отличается меньшимъ изяществомъ, чѣмъ остальные виды чашъ: широкое, но еще болѣе глубокое вмѣстилище для вина приспособлено къ тому, чтобы въ него можно было влить побольше этого напитка; ножка замѣняется низкимъ базисомъ, а ручки иногда приставлены горизонтально къ верхнему краю сосуда, а иногда ихъ и вовсе не бываетъ. Скиѳосъ считался любимымъ сосудомъ Геракла и часто изображался въ его рукахъ; овальные скиѳосы съ двойнымъ базисомъ являются красивѣйшей формой этого рода вазъ ***).

Для измѣренія жидкостей и сыпучихъ тѣлъ, напр., муки, сухихъ румянъ и бѣлилъ, употреблялись *котилы* (табл. №№ 23 и 25),—сосуды съ одной длинной ручкой и небольшимъ, но глубо-

---

*) *Dubois Maisonneuve*, Introduction à l'étude d. vases antiques d'argil peints, pl. XXII.

**) *Krause*, Angeiologie, 324.

***) *Panofka*, Recherches sur les noms etc., V, 103.

кимъ туловищемъ, представлявшіе собою родъ кружки; котилы служили также для черпанія вина изъ амфоръ и кратеровъ.

Наконецъ, существовалъ цѣлый разрядъ особыхъ сосудовъ, изъ которыхъ пили вино. Они извѣстны подъ названіемъ *ритоновъ*; въ нихъ верхняя часть представляла собою кубокъ съ ручкой, тогда какъ нижняя имѣла видъ головы какого-нибудь животнаго—кабана, быка, лошади, собаки и т. д., иногда даже и цѣлаго животнаго. Ритонамъ (табл. №№ 28, 29, 30, 31, 32) давались различныя названія, смотря по тому, какое животное они изображали. Пить изъ подобныхъ сосудовъ можно было или такъ, какъ пьютъ обыкновенно изъ кубковъ, или же черезъ отверстіе, продѣланное въ нижнемъ концѣ сосуда *).

Таковы главные виды расписныхъ греческихъ сосудовъ. Эти формы, оставаясь, въ сущности, постоянными, прошли, однако, въ теченіе вѣковъ нѣсколько фазисовъ историческаго развитія, которое выразилось, съ одной стороны, въ видоизмѣненіи общаго характера этихъ формъ, а съ другой—въ зависившихъ отъ этого видоизмѣненіяхъ принциповъ украшенія поверхности сосудовъ, поскольку это декорированіе обусловливалось самой ихъ структурой. Представляемъ здѣсь, въ общихъ чертахъ, *процессъ историческаго развитія этихъ формъ, а также принциповъ декорированія ихъ въ зависимости отъ ихъ структуры* **).

1) На первой ступени развитія стоятъ сосуды, изготовлявшіеся еще безъ помощи гончарнаго станка, просто руками. Сосуды эти имѣли характерныя *одутловатыя формы*, дѣлающія туловище сосуда похожимъ на мѣшокъ, расширенный внизу, и, въ лучшихъ случаяхъ, приближающія его къ *сферической* формѣ. Большинство такихъ первичныхъ сосудовъ, вслѣдствіе технической неумѣлости ихъ изготовителей, имѣло неправильно выгнутыя стѣнки, кривыя ручки, неровные края, неровныя подставки и т. п. Самыя формы этихъ сосудовъ еще не дифференцировались однѣ отъ другихъ въ строго-опредѣленные типы. Прочно выразившимся здѣсь можно считать только *принципъ цѣлесообразности* формы, въ силу котораго изъ всего множества сосудовъ этого времени выдѣлились два класса: 1) сосуды, назначенные для разливанія жидкостей, и 2) сосуды, употреблявшіеся для храненія твердыхъ и жидкихъ веществъ. Характеристическую особенность первыхъ составляетъ длинное узкое горлышко, оканчивающееся также длиннымъ изогнутымъ рыльцемъ, для бо̀льшей удобности выливать жидкость; у вторыхъ не было особаго горлышка, и оно замѣнялось весьма широкимъ устьемъ, едва отдѣлявшимся отъ туловища и обыкновенно прикрывавшимся сверху крышкой. Что касается до декораціи этихъ сосудовъ,

---

*) *Panofka*, Die griechische Trinkhörner und ihre Verzierungen.

**) Брунъ, въ своемъ историческомъ введеніи къ соч. Лау: „Die bemalte griech. Thongefässe, ihr Form und Decorationssystem", представилъ прекрасный очеркъ постепеннаго развитія какъ формъ греч. сосудовъ, такъ и живописи на нихъ, искусно воспользовавшись приэтомъ тѣми многочисленными, прекрасными таблицами съ изображеніями расписныхъ вазъ всѣхъ эпохъ, которыя Лау даетъ при соотвѣтственномъ текстѣ.

то въ ней еще нельзя замѣтить никакой опредѣленной системы; она состоитъ лишь изъ разнообразныхъ линій, проведенныхъ на поверхности сосуда безъ всякаго порядка.

2) Вторую ступень развитія представляетъ собою система формъ и украшеній, образовавшаяся изъ элементовъ предшествующей стадіи. Изъ формъ одутловатыхъ, отвислыхъ книзу, какія характеризовали сосуды первой эпохи, теперь развились уже *формы, стремящіяся вверхъ, такъ что наибольшее расширеніе приходится не внизу,* а на срединѣ сосуда. Въ это время чаще всего изготовляются кратеры, амфоры, чаши съ двумя ручками, гидріи и прохусы уже опредѣленнаго типическаго вида, который измѣняется потомъ только въ деталяхъ. Такимъ образомъ, главные типы тутъ уже строго разграничены. Прогрессъ замѣтенъ и въ декоративномъ отношеніи, такъ какъ украшеніе сосудовъ уже приходитъ въ связь съ ихъ формою. По средней выпуклости сосудъ окружается горизонтальной линіей, которая соотвѣтствуетъ движенію гончарнаго круга въ томъ же направленіи. Эта линія повторяется затѣмъ на нижней части сосуда, именно въ такомъ мѣстѣ, гдѣ на той части сосуда, которая находится подъ нею, удерживается вся сила тяжести сосуда, наполненнаго жидкостью. Кромѣ подобныхъ горизонтальныхъ линій, въ пространствѣ между ними изображаются линіи ломанныя и волнистыя, окружности касательныя и концентрическія, различныя взаимно-переплетающіяся ленты, причемъ ясно видно, что разныя комбинаціи украшеній заимствованы отъ образцовъ ткацкой работы или плетенья. Рѣдко встрѣчающіяся фигурныя изображенія идутъ кругомъ всего сосуда непрерывными рядами. На плечахъ сосуда, гдѣ прикрѣпляются основанія ручекъ (напр. у амфоръ), и гдѣ находится часть сосуда, недѣятельная въ конструктивномъ смыслѣ, самыя украшенія независимы отъ формы сосуда: это—просто геометрическія дѣленія пустаго пространства, внутри которыхъ повторяются въ различныхъ комбинаціяхъ уже указанные нами выше орнаменты. Наконецъ, по горлышку сосуда тянутся лентовидныя и кругообразныя полосы въ сплетеніяхъ, напоминающихъ о двойной его функціи: о вливаніи и выливаніи чрезъ него жидкостей.

3) Въ третій періодъ являются такъ называемыя *азіатизированныя* вазы, имѣющія вообще форму овальную, съ наибольшимъ расширеніемъ наверху, иногда же приближающіяся къ формѣ сфероида. Туловище соединяется съ горлышкомъ обыкновенно безъ посредства плечъ, и горлышко также непосредственно соединяется со своимъ устьемъ и ручками. Украшенія заимствуются отъ образцовъ восточнаго тканья и заполняютъ собою всю поверхность сосуда, не оставляя безъ орнаментаціи ни одного мѣста на ней и покрывая все пространство, не занятое фигурами, различными растительными мотивами, независимо отъ устройства сосуда. Однако, для главныхъ

изображенiй отводится опредѣленное мѣсто: они идутъ по средней выпуклости сосуда, иногда и по горлышку, рядами фигуръ (преимущественно животныхъ и птицъ), исполненныхъ въ чисто-азiатскомъ вкусѣ, съ сильнымъ преобладанiемъ фантастическаго элемента. Что касается до орнаментацiи нижней части сосуда и его подставки, то она, въ обѣихъ этихъ частяхъ, нераздѣльно связана естественнымъ образомъ: базисъ сосуда расписанъ такъ, что представляетъ собою какъ-бы чашечку цвѣтка, тогда какъ украшенiя нижней части туловища представляютъ собою лепестки, выходящiя изъ чашечки. Такая орнаментацiя удерживается для всяческихъ вазъ этого класса. Непосредственное соединенiе частей сосуда другъ съ другомъ (туловища съ горлышкомъ и ручками, горлышка съ устьемъ и ручками) указываетъ, повидимому, на то, что формообразованiе заимствовано здѣсь отъ металлической техники, ибо металлическiе сосуды того времени приготовлялись именно такимъ образомъ.

4) Дальнѣйшее развитiе формъ и орнаментацiи сосудовъ представляютъ *тирренскiя* вазы. Формы получаютъ теперь бо̀льшую стройность сравнительно съ предыдущими, и этой стройности онѣ достигаютъ, главнымъ образомъ, вслѣдствiе удлиненiя вверхъ туловища и введенiя въ нѣкоторые виды сосудовъ вертикальныхъ ручекъ. Вертикальныя ручки оказываютъ своеобразное влiянiе на систему украшенiй въ частяхъ сосуда, находящихся между ручками, что̀ особенно замѣтно въ амфорахъ: ручки дѣлятъ пространство, заключающееся между ними по плечамъ и туловищу, на двѣ части, соотвѣтственно чему самая композицiя росписи должна была, по необходимости, дѣлиться на двѣ половины, изъ которыхъ одна служила дополненiемъ или объясненiемъ другой. Это становится особенно важнымъ въ слѣдующiй перiодъ, когда для воспроизведенiя на вазахъ художники начинаютъ брать сюжеты изъ миѳовъ, эпическихъ и драматическихъ произведенiй, и когда изображенiе сложныхъ сценъ смѣняетъ воспроизведенiе цѣлыхъ рядовъ фигуръ въ однообразной и безсодержательной композицiи. Въ орнаментацiи совершился такимъ образомъ переходъ отъ стиля, такъ сказать, одѣвающаго и сплошь заполняющаго всю поверхность сосуда, къ стилю строго-тектоническому, въ точности обусловленному самыми формами сосудовъ: растительные, равно какъ и линейные орнаменты, приведенные въ окончательную систему, являются здѣсь только въ опредѣленныхъ мѣстахъ и въ въ умѣренномъ количествѣ. Въ рядахъ фигуръ, которыя, въ большинствѣ случаевъ, состоятъ пока все еще изъ животныхъ и птицъ,—рядахъ, раздѣленныхъ ручками на равныя части, уже замѣтно гораздо больше оживленiя и разнообразiя группировки.

5) Въ сосудахъ съ черными фигурами по красному фону обнаруживается новый прогрессъ, который особенно сказывается въ томъ, что, при сохраненiи прежнихъ пропорцiй для остальныхъ частей сосуда, нижняя часть туловища значительно утон-

чается и упрощается. Другое нововведеніе состоитъ въ способѣ прикрѣпленія ручекъ къ сосуду: вмѣсто прежнихъ простыхъ поддержекъ, непосредственно выходящихъ изъ туловища сосуда, ручки прикрѣпляются къ поверхности сосуда какъ-бы двумя или тремя лапами, охватывающими, подобно пальцамъ, эту поверхность и производящими своимъ видомъ впечатлѣніе большой прочности. Это впечатлѣніе усиливается еще тѣмъ, что ниже этихъ лапъ рисуются, въ видѣ ихъ продолженія, растительные и линейные орнаменты, какъ-бы имѣющіе то же назначеніе—содѣйствовать поддержанію сосуда ручками. При такихъ условіяхъ, весьма важное значеніе пріобрѣтаетъ пространство на срединной выпуклости сосуда, находящееся между этими ручками и ихъ декоративными продолженіями. Дѣленіе живописной композиціи этихъ вазъ на двѣ части, на avers и revers въ картинѣ, становится теперь какъ-бы правиломъ, которое впослѣдствіи получаетъ еще болѣе обширное примѣненіе, но и теперь даетъ возможность мастеру выказать художественное пониманіе при воспроизведеніи болѣе или менѣе сложныхъ композицій.

Весьма важную роль играло также нововведеніе, имѣвшее мѣсто на многихъ вазахъ и состоявшееся въ томъ, что пространство, незанятое фигурными изображеніями, стало покрываться чернымъ лакомъ. Эта новизна можетъ быть, повидимому, объяснена желаніемъ придать сосуду видъ бо̀льшей прочности, ибо, оставляя непокрытою лакомъ только ту его часть, гдѣ должны быть нарисованы черныя фигуры на красномъ фонѣ, какъ на картинѣ въ рамкѣ, и закрывая чернымъ, блестящимъ лакомъ всю остальную поверхность сосуда, его дѣлали похожимъ на металлическій сосудъ. Особенно часто можно встрѣтить такого рода лакированную поверхность въ гидріяхъ, которыя, какъ сосуды для носки воды, были въ наибольшемъ употребленіи; кромѣ того, самая форма ихъ представляла большое удобство для такой раскраски: свободною отъ лакировки оставлялась только передняя сторона, нейтральная въ конструктивномъ смыслѣ и въ то же время показная, между тѣмъ какъ вся остальная поверхность, отъ основанія до устья горлышка гидріи, не исключая и ручки, будучи покрыта чернымъ лакомъ, производила впечатлѣніе цѣльнаго, непрерывающагося тѣла, такъ что картина на лицевой сторонѣ казалась скорѣе вклеенною въ стѣнки сосуда, чѣмъ написанною на его поверхности.

6) Появленіе *вазъ съ красными фигурами на черномъ фонѣ*, составившее эпоху въ живописи вазъ, собственно въ фигурныхъ изображеніяхъ, не внесло, однако, ничего особенно новаго и существенно-важнаго въ орнаментацію и самыя формы сосудовъ. Если въ фигурныхъ изображеніяхъ съ этого времени обнаруживается иной и, во всѣхъ отношеніяхъ, болѣе высокій художественный характеръ, сравнительно съ предшествующею живописью, то въ собственно декоративныхъ элементахъ многое остается попрежнему. Особенно часто удерживается тотъ орнаментъ изъ

вѣточекъ и усиковъ, который въ чернофигурныхъ вазахъ служилъ искуственнымъ живописнымъ продолженіемъ ручекъ на поверхности сосуда. Дѣленіе композиціи на части возводится теперь какъ-бы въ правило и примѣняется въ самомъ широкомъ размѣрѣ. Въ формахъ прогрессъ выражается собственно лишь бо̀льшимъ разнообразіемъ ихъ вида и стремленіемъ еще болѣе облагородить ихъ, сообщить имъ бо̀льшую изящность посредствомъ новаго утонченія туловища книзу. Это стремленіе выказалось въ появленіи чашеобразныхъ и колоколообразныхъ вазъ, которыя, въ эстетическомъ отношеніи, дѣйствительно могутъ быть поставлены высоко сравнительно съ болѣе тяжеловѣсными вазами предшествующихъ періодовъ. Тонкое чувство мѣры господствуетъ здѣсь какъ въ фигурныхъ и чисто-декоративныхъ украшеніяхъ, количество которыхъ ограничено только самымъ необходимымъ для понятности сюжета, такъ и въ формахъ этихъ краснофигурныхъ вазъ, стройныхъ и умѣренныхъ по своему размѣру.

7) Въ вазахъ стиля, извѣстнаго вообще подъ эпитетомъ *живописныхъ*, появляется, какъ реакція противъ того стремленія къ упрощеніямъ и умѣренности, которое мы видимъ въ вазахъ предшествующаго періода,—стремленіе, съ одной стороны, къ чрезмѣрности въ формахъ, а съ другой—къ роскошнымъ и пестрымъ украшеніямъ чисто-живописнаго характера, заимствованнаго отъ стѣнной живописи. Величина этихъ вазъ значительно возростаетъ, иногда доходитъ почти до колоссальныхъ размѣровъ, и не ради цѣлей практическаго употребленія, а только для бо̀льшей пышности. Вслѣдствіе этого, съ величиною сосудовъ не увеличиваются толщина и плотность ихъ стѣнокъ; оставаясь въ сосудахъ среднихъ размѣровъ еще подходящими, стѣнки дѣлаются уже крайне тонкими для вазъ столь громадныхъ размѣровъ и производятъ впечатлѣніе ломкости и легковѣсности, особенно въ сравненіи съ массивной, малорасчлененной подставкой. Отдѣлка этихъ вазъ на гончарномъ станкѣ обыкновенно отличается небрежностью; небрежность видна и въ покрытіи нѣкоторыхъ частей поверхности чернымъ лакомъ, который значительно уступаетъ, въ отношеніи блеска, лаку прежнихъ вазъ. Что касается до живописи на этихъ вазахъ, то въ ней примѣняется новый принципъ распредѣленія художественной композиціи. Мастера, расписывавшіе эти вазы, понимали, что если рисовать фигуры большой величины по всей поверхности столь огромныхъ вазъ, то фигуры эти покажутся неуклюжими, длинными, недостаточно детальированными. Для избѣжанія такого важнаго недостатка, они прибѣгли къ раздѣленію поверхности сосуда на двѣ или на три полосы, въ которыхъ и располагали фигуры; но приэтомъ, чтобы хотя-бы отчасти уменьшить количество фигурныхъ изображеній, они придумали новое средство: въ самой срединѣ пространства, предназначеннаго для живописи, они помѣщали изображеніе или храма, или гробницы, или дворца, костра и т. п., такъ что это изображеніе пе-

ресѣкало всѣ ряды и, содержа внутри себя нѣсколько фигуръ, собирало, такъ сказать, остальныя фигуры по сторонамъ, около себя. Такимъ образомъ, цѣль такого центральнаго построенія на вазѣ состояла въ томъ, чтобы съ наибольшей легкостью и удобствомъ заполнить сколь возможно больше пространства и образовать наиболѣе выдѣляющійся пунктъ, на которомъ, какъ на важнѣйшемъ, могъ бы остановиться глазъ зрителя. Такова живопись, украшающая туловище вазъ по новому принципу, въ зависимости отъ ихъ формы и размѣра. На горлышкѣ сосуда, вмѣсто прежнихъ геометрическихъ орнаментовъ, являются иногда фигурныя изображенія, причемъ выборъ ихъ, напр., ѣдущихъ четырехконныхъ колесницъ съ возницами, соотвѣтствуетъ округлости самой поверхности; въ другихъ случаяхъ, на поверхности плечъ и горлышка сосуда выступаетъ изъ переплетающихся растеній свѣтло-раскрашенная голова или фигура, отъ которой идутъ, въ строгой симметріи, растительныя арабески, покрытыя также свѣтлыми красками и кажущіяся отъ этого какъ-бы рельефными. Что касается до растительныхъ орнаментовъ подъ ручками вазъ, то они, подобно травѣ, густо и въ однообразномъ тонѣ покрываютъ эти части поверхности между картинами.

8) Съ теченіемъ времени, въ формахъ вазъ до извѣстной степени возстановляется присутствіе чувства мѣры, вслѣдствіе котораго размѣръ сосудовъ постепенно входитъ въ границы должнаго, а ихъ формы пріобрѣтаютъ изящество и стройность; вмѣстѣ съ тѣмъ получаетъ преобладаніе *пластическій* способъ декорированія извѣстныхъ частей вазы. Въ такого рода вазахъ вся поверхность покрывается блестящимъ чернымъ лакомъ, и на этомъ окрашенномъ фонѣ, по горлышку или плечамъ, накладывается рельефный, пестро-раскрашенный вѣнокъ, или гирлянда, или еще болѣе изящный рельефный позолоченный вѣнокъ. Въ нѣкоторыхъ вазахъ, рельефы представляютъ собою весьма сложныя фигурныя композиціи, пышно расцвѣченныя разными красками или позолотой; такіе рельефы въ стилѣ терракоттъ располагаются какъ по плечамъ, такъ и по туловищу сосуда, причемъ, въ послѣднемъ случаѣ, рельефъ обыкновенно усиливается къ центру картины и постепенно скрадывается въ ту и другую стороны по направленію къ ручкамъ сосуда. Такія вазы составляютъ послѣднюю ступень оригинальнаго развитія формъ греческихъ сосудовъ, послѣ чего вообще наблюдается только повтореніе прежнихъ типовъ, съ привнесеніемъ въ нихъ нѣкоторыхъ частныхъ видоизмѣненій. Это относится особенно къ расписнымъ вазамъ эпохи паденія, въ которыхъ какъ формы, такъ и живопись, составляютъ повтореніе прежняго.

Таковъ въ общихъ чертахъ постепенный ходъ развитія формъ греческихъ расписныхъ вазъ и ихъ орнаментаціи, поскольку она обусловливалась этими формами.

Обратимся теперь къ исторіи живописи на вазахъ и по-

стараемся представить въ сжатомъ очеркѣ постепенное развитіе ея изъ эпохи въ эпоху, принимая во вниманіе, главнымъ образомъ, особенности *стиля* живописи каждой эпохи и ея *содержаніе*. Послѣднее, гдѣ это окажется возможнымъ, мы будемъ характеризовать преимущественно при помощи вазъ Императорскаго Эрмитажа.

III

Геометрическій стиль *)

Въ исторіи керамики, какъ показываютъ сохранившіеся памятники, былъ періодъ, когда сосуды, изготовлявшіеся для немногосложнаго домашняго обихода, не получали никакой орнаментаціи, даже слабыхъ признаковъ ея. Такіе сосуды, очевидно, не представляютъ значенія для исторіи стиля расписныхъ вазъ и интересны только по своимъ формамъ, выдѣланнымъ грубо, неумѣлою рукою и безъ помощи какихъ-бы то ни было инструментовъ, но соотвѣтствовавшимъ тому или иному простѣйшему практическому назначенію, хотя еще и не получившимъ вполнѣ опредѣленныхъ типовъ. Съ теченіемъ времени, въ сосудахъ, сдѣланныхъ отъ руки и почти не отличающихся формами отъ предыдущихъ, наблюдаются уже все чаще и чаще попытки украсить ихъ поверхность крайне нехитрыми орнаментами. Въ большинствѣ случаевъ, эти орнаменты исполнялись не красками, а нарѣзывались на поверхности сосуда острымъ орудіемъ, конечно, весьма примитивно. Относительно характера такихъ орнаментовъ нельзя установить ничего точнаго, такъ какъ въ нихъ нѣтъ еще никакихъ признаковъ опредѣленной системы: они состоятъ изъ линій, безпорядочно проведенныхъ въ разныхъ направленіяхъ, и изъ точекъ, столь же произвольно разбросанныхъ по поверхности сосуда. Уже отсюда, путемъ продолжительной практики, постепенно вырабатывается точная, строго-опредѣленная система орнаментаціи, вмѣстѣ съ которой устанавливаются характерныя для данной эпохи формы сосудовъ, самый матеріалъ ихъ и техника, отличающія вазы геометрическаго стиля отъ всѣхъ прочихъ. Къ этой эпохѣ должны быть отнесены сосуды, найденные Шлиманомъ въ Микенахъ и Троѣ; затѣмъ—вазы острововъ Кипра и Родоса и отчасти Аттики, подходящія другъ къ другу чрезвычайно близко по особенностямъ стиля.

Обращаясь къ характеристикѣ вазъ геометрическаго стиля, мы должны прежде всего указать, вмѣстѣ со Шлиманомъ **), на невозможность перечислить всѣ особенности орнаментаціи этихъ вазъ, зависящую отъ того, что почти каждая ваза имѣ-

*) *Furtwängler und Löschke*, Mykenische Vasen.—*Schliemann*, Mykenae.—*Conze*, Zur Geschichte d. Anfänge griech. Kunst.—*Schliemann*, Ilios, Stadt und Land d. Trojaner.—*Rayet et Collignon*, Histoire de la céramique grecque.

**) *Schliemann*, Mykenae, 3, 74.

етъ свой оттѣнокъ, свое, едва замѣтное, видоизмѣненіе безчисленныхъ линейныхъ орнаментовъ. Возможно только сдѣлать *общую характеристику* стиля, принявъ за основаніе степень сложности орнаментаціи. Послѣдовательное развитіе орнаментаціи вазъ геометрическаго стиля представляется въ слѣдующемъ видѣ: простѣйшую форму орнамента мы видимъ на вазахъ, украшавшихся одноцвѣтными, широкими и узкими полосами, идущими вокругъ всего сосуда въ видѣ прямыхъ или волнообразныхъ линій; эти полосы помѣщаются обыкновенно по выпуклости туловища, на высотѣ ручекъ, или же на верх-



Ваза геометрическаго стиля.

немъ его краю, а иногда по горлышку и подставкѣ. Къ этимъ простѣйшимъ формамъ присоединяются впослѣдствіи весьма разнообразные, чисто-линейные орнаменты, расположенные въ строгой системѣ. Они состоятъ: изъ полосокъ, идущихъ перпендикулярно къ прежнимъ, горизонтальнымъ полосамъ; изъ ломаныхъ линій, представляющихъ собою длинный рядъ правильныхъ и неправильныхъ зигзаговъ; изъ украшеній, весьма напоминающихъ хребетъ рыбы или рядъ угловъ съ параллельными сторонами, обращенныхъ въ одну и ту же сторону; изъ крестовъ прямыхъ, косыхъ или въ видѣ двухъ пересѣкающихся Z, составляющихъ сложный крестъ; изъ треугольниковъ про-

стыхъ, а также вписанныхъ другъ въ другѣ, со сторонами или параллельными, или перпендикулярными одна къ другой; изъ орнаментовъ въ видѣ рѣшетокъ и шахматныхъ досокъ. Къ этимъ *прямолинейнымъ* орнаментамъ присоединяются *криволинейные*, представляющіе собою различныя комбинаціи переплетающихся волнистыхъ линій, ряды окружностей концентрическихъ, или касательныхъ другъ къ другу; наконецъ, очень часто встрѣчаются спиральныя линіи, идущія въ самыхъ разнообразныхъ направленіяхъ и въ сочетаніяхъ однѣ съ другими и съ остальными украшеніями сосудовъ.

Съ теченіемъ времени, появляются болѣе сложные орнаменты, имѣющіе характеръ *растительный*: украшенія составляются изъ вѣточекъ какихъ-то неизвѣстныхъ деревьевъ, изъ розетокъ, пальметтъ, меандра, а также изъ цвѣтковъ различнаго вида, сплетающихся между собою въ фантастическихъ комбинаціяхъ и обыкновенно занимающихъ пространство между линейными орнаментами вышеуказанныхъ формъ.

Наконецъ, впослѣдствіи, уже при значительной, сравнительно, степени развитія живописи на вазахъ этого стиля, являются впервые *фигурныя изображенія*, которымъ дается опредѣленное пространство среди остальныхъ геометрическихъ декорацій сосуда, но пока еще въ значеніи украшеній лишь второстепенныхъ. Эти фигурныя изображенія, какъ первыя попытки подобнаго рода живописи, весьма естественно, настолько архаичны и несовершенны, что нерѣдко бываетъ очень трудно понять, что̀ именно хотѣлъ представить художникъ данной фигурой, особенно въ томъ случаѣ, когда изображены четвероногія животныя и птицы. Таковы, напр., фигуры какихъ-то животныхъ съ чрезвычайно длинными, тонкими ногами, съ туловищемъ, подобнымъ лошадиному, съ головой, надѣленной какъ-бы клювомъ аиста, огромнымъ глазомъ и прямыми, длинными рогами; повидимому, эти животныя изображаютъ барановъ, или оленей. Среди изображеній птицъ, большинство которыхъ также весьма неопредѣленнаго вида, наиболѣе удачно рисованы лебеди, плывущіе по волнамъ. Всѣ фигурныя изображенія тянутся другъ за другомъ, въ условныхъ и однообразныхъ положеніяхъ, непрерывными рядами вокругъ всего сосуда.

На послѣдней ступени развитія этого стиля появляются уже человѣческія фигуры, почти столь же примитивныя, несовершенныя и грубыя по рисунку и въ такихъ же однообразно-условныхъ рядахъ, какъ и вышеупомянутыя фигуры животныхъ. Чаще всего это—воины, или идущіе другъ за другомъ, какъ-бы въ походѣ, или же стоящіе одни къ другимъ въ положеніи противниковъ, такимъ образомъ, что одна половина всего ряда представляетъ какъ-бы одинъ лагерь, а другая—противный ему лагерь. Что касается до рисунка этихъ фигуръ, то онъ весьма типиченъ. Ихъ своеобразныя физіономіи имѣютъ рѣзкія особенности: чрезвычайно длинные носы, огромные круглые глаза, малень-

кія, едва замѣтныя уши и длинный, узкій подбородокъ съ клинообразной бородой, или безъ нея. Одѣты эти воины обыкновенно въ панцырь; въ одной рукѣ у нихъ—большой щитъ, въ другой—длинное копье, на ногахъ—металлическія поножи, а на головѣ—большой, пышный шлемъ, придающій фигурамъ чрезвычайно воинственный видъ. Всѣ фигуры, писанныя черной или темнокрасной краской, нарисованы всегда въ профиль и одноцвѣтно; рисунокъ заимствованъ, повидимому, отъ того, который производитъ падающая отъ фигуры тѣнь, и оказывается наиболѣе легкимъ по исполненію и единственно возможнымъ, когда фигуры рисованы очень темными красками.

Матеріаломъ, изъ котораго приготовлялись вазы этого рода, служила глина, весьма грубая и тяжелая въ первобытныхъ сосудахъ и дѣлающаяся все болѣе и болѣе легкою и мягкою въ болѣе позднихъ вазахъ. Краски для орнаментаціи употреблялись соотвѣтственно цвѣту глины: такъ, если глина была свѣтложелтая, то для украшеній брался черный, коричневый или темножелтый цвѣтъ; если глина имѣла зеленоватый цвѣтъ, то орнаменты исполнялись красно-коричневою или черною краской; если поверхность сосуда была бѣлая, то орнаменты дѣлались черные или коричневые; наоборотъ, на коричневой поверхности весьма часто рисовались бѣлые орнаменты.

Что касается до эпохи, къ которой слѣдуетъ отнести вазы съ геометрической орнаментаціей, то ея начало не можетъ быть опредѣлено даже приблизительно: оно теряется въ глубинѣ вѣковъ. Напротивъ, послѣдніе моменты этой эпохи, какъ можно считать доказаннымъ *), должны быть пріурочены ко времени, о которомъ повѣствуетъ Гомеръ, такъ какъ точное соотвѣтствіе всего вооруженія воиновъ на позднѣйшихъ вазахъ геометрическаго стиля съ описаніями вооруженія у Гомера несомнѣнно указываетъ на то, что художникамъ, расписывавшимъ эти вазы, были хорошо извѣстны образцы вооруженія, какое употреблялось въ гомеровскую эпоху.

IV.

Живопись на вазахъ подъ вліяніемъ Египта **).

Если на вазахъ геометрическаго стиля нельзя еще замѣтить никакого чужеземнаго вліянія, то вазы болѣе поздняго времени уже показываютъ несомнѣнное вліяніе иноземныхъ культуръ, съ которыми греки начинаютъ знакомиться, перенося, между

*) *Schliemann*, Mykenae, 3. 154 и сл.

**) *Kroker*, Die Dipylonvasen.—*Assmann*, Schiffsbilder der Dipylonvasen.—*Helbig*, Der homerische Epos, aus den Denkmälern erlautert.—*Cartault*, De quelques représentations de navires empruntées à des vases primitifs provenant d'Athènes.—*Furtwängler*, Beschreib. d. Vasensammlung in Berlin, N. 275, S. 32.—*Arch. Zeitg.* 1885, S. 131, 134 и 139, Taf. 8 1, 2.—*Monum. ined. d. Inst.* IX, tav. XXXIX, 1, 2, 3; и IX, tav. XL, 1, 3 и 4.—*Collignon*, Catalogue des vases peints etc., p. 16, n. 117; p. 9, n. 42.

прочимъ, и въ искуство то, что пріобрѣтено ими отъ народовъ, успѣвшихъ къ этому времени достигнуть болѣе высокаго художественнаго развитія. Такіе народы въ эту эпоху были, съ одной стороны, египтяне, а съ другой—обитатели передней Азіи; тѣ и другіе оказали вліяніе на греческую вазовую живопись, которая, такимъ образомъ, является въ эту пору еще вполнѣ несамостоятельною, хотя и движется безостановочно впередъ. Поэтому, въ исторіи вазовой живописи, непосредственнымъ продолженіемъ геометрическаго стиля служитъ стиль, развившійся подъ египетскимъ вліяніемъ. Къ нему относятся, главнымъ образомъ, вазы, найденныя въ Дипилонѣ, Гиметтѣ и Бари.

Уже съ давняго времени высказывались различныя мнѣнія относительно мѣста, принадлежащаго этимъ вазамъ въ исторіи керамики. Съ одной стороны, явилось предположеніе, что онѣ принадлежатъ весьма отдаленному періоду до-гомеровской культуры *); съ другой стороны, въ послѣднее время утвердилось противоположное мнѣніе, а именно, что ихъ производство должно, въ большинствѣ случаевъ, быть отнесено къ сравнительно позднему, послѣ-гомеровскому періоду **). Столь же существенно измѣнился взглядъ на ихъ происхожденіе: вмѣсто прежде господствовавшаго мнѣнія, будто эти вазы чисто-аттическаго производства, теперь установилось убѣжденіе, онѣ работаны, если не въ самомъ Египтѣ, то, по крайней мѣрѣ, подъ египетскимъ вліяніемъ ***).

Разсмотрѣніе содержанія и стиля этихъ вазъ даетъ, повидимому, вполнѣ положительное рѣшеніе вопроса объ отразившемся въ нихъ вліяніи Египта, равно какъ и объ эпохѣ ихъ возникновенія.

Это содержаніе можетъ быть удобно распредѣлено на три класса: первый отмѣченъ чисто-геометрическимъ характеромъ орнаментаціи, тѣсно связывающимъ эти вазы съ предшествующими; второй классъ состоитъ изъ изображеній животныхъ и птицъ, но уже своеобразнаго характера, отличающаго ихъ отъ подобныхъ изображеній на вазахъ геометрическаго стиля, причемъ иногда изображаются также человѣческія фигуры, однѣ, или съ фигурами животныхъ (напр., лошадей); къ третьему классу относятся вазы, на которыхъ представлены уже большія, сложныя сцены, распредѣленныя по поверхности сосуда въ одну или нѣсколько полосъ, причемъ эти полосы имѣютъ обыкновенно одинъ центральный пунктъ, вокругъ котораго сосредоточиваются всѣ фигуры: изображаются, напр., носилки съ тѣломъ покойника, оплакиваемаго толпою женщинъ, стоящихъ кругомъ, состязаніе въ бѣгѣ на колесницахъ къ опредѣленному мѣсту, и т. п. Для выясненія вопроса о вліяніи Египта на эти вазы особенно важны изображенія двухъ родовъ, встрѣчающіяся только въ нихъ ****):

*) *Overbeck*, Geschichte d. griech. Plastik, I, 47.
**) *Helbig*, Der homer. Epos, 56 и слѣд.
***) *Kroker*, Die Dipylonvasen.
****) *Woermann*, Malerei des Alterthums, стр. 71, f. 10.

1) группы нагихъ женщинъ, стоящихъ возлѣ одра умершаго или идущихъ къ нему и оплакивающихъ его; 2) сраженія на корабляхъ своеобразнаго устройства, которое, будучи отчетливо передано, вмѣстѣ съ другими особенностями композиціи даетъ возможность опредѣлить заимствованіе изображеній отъ чужеземцевъ.

Разсмотримъ изображенія перваго рода.

Въ древнѣйшихъ гробницахъ на Кипрѣ, Родосѣ, въ Эфесѣ, Троѣ, Микенахъ и даже въ Аѳинахъ, найдено было много золотыхъ, мраморныхъ и глиняныхъ идольчиковъ нагой богини типа Астарты, и притомъ весьма древнихъ, съ прижатыми къ тѣлу руками и плотно-сдвинутыми вмѣстѣ ногами. На восточное происхожденіе этихъ памятниковъ указываетъ, съ одной стороны, громадное распространеніе подобныхъ идольчиковъ именно на Востокѣ, въ передней Азіи и по островамъ, а съ другой — сидящій на головѣ или на плечахъ богини голубь, который, какъ извѣстно, былъ священною птицей Астарты у финикіянъ, карійцевъ и особенно у вавилонянъ. Такимъ образомъ, на первый взглядъ, можно было бы подумать, что первоначальное отечество такихъ изображеній нагой женщины—Ассиро-Вавилонія, откуда затѣмъ, вмѣстѣ съ другими культурными пріобрѣтеніями и при посредствѣ финикіянъ, они перешли на острова и въ самую Грецію. Такой взглядъ, дѣйствительно, высказалъ Гельбигъ *), стараясь доказать, что именно отъ этихъ идольчиковъ заимствованы изображенія нагихъ женщинъ на разсматриваемыхъ нами вазахъ, потому что между тѣми и другими, по его мнѣнію, существуетъ большое сходство не только въ отношеніи наготы, но и иныхъ подробностей женскаго тѣла. Такъ, напр., и здѣсь, и тамъ, у идущихъ фигуръ, обѣ ноги изображаются совершенно въ одинаковомъ положеніи; голова представлена въ профиль, тогда какъ туловище—съ-лица, во всю свою ширину. Но, на самомъ дѣлѣ, если между тѣми и другими есть сходныя черты, то замѣтно и существенное различіе **). На вазахъ, формы плечъ и локтей у женщинъ рѣзко угловаты, тогда какъ формы идоловъ Астарты—полночувственной богини тѣлесной любви и плодородія—изображаются мясистыми и потому плавными; далѣе, у первыхъ груди обозначены весьма разительно, а у вторыхъ—едва замѣтно; напротивъ, у послѣднихъ рѣзко обозначены дѣтородныя органы, незамѣтные у первыхъ; бедра у однѣхъ очень широки, а у другихъ очень узки и т. д. Поэтому, мнѣніе Гельбига, будто именно эти изображенія Астарты легли въ основаніе изображеній нагихъ женщинъ на вазахъ Дипилона и прочихъ того же стиля, не можетъ быть принято, такъ какъ между тѣми и другими есть очевидное различіе въ томъ, что идольчики Астарты всегда представляются *одиночно,* а на-

*) *Helbig*, Der Homer. Epos, стр. 27.
**) *Kroker*, Die Dipylonvasen, стр. 103.

гія женщины на означенныхъ вазахъ постоянно являются цѣлыми группами. Такимъ образомъ, первоначальное отечество этихъ вазовыхъ изображеній необходимо искать не въ передней Азіи, а въ какомъ-либо иномъ мѣстѣ. Многія обстоятельства и соображенія заставляютъ признать этимъ мѣстомъ Египетъ, откуда такія изображенія перешли на время и въ Грецію.

Египетское искуство вообще находилось въ тѣсной связи съ погребальнымь культомъ и посвящало ему громадную часть своихъ произведеній, какъ то доказывается многочисленными изображеніями на памятникахъ этого искуства *). Въ нихъ бросается въ глаза удивительное сходство со сценами на нашихъ вазахъ—сходство уже не случайное, каково оно было по отношенію къ идоламъ Астарты, но существенное и многостороннее.



Фрагментъ вазы древнѣйшаго стиля.
(Сцена оплакиванія покойника).

Египетское искуство подчинялось принципу, въ силу котораго человѣческое тѣло изображалось совершенно нагимъ, а если и одѣтымъ, то такъ, что оно явственно просвѣчивало изъ-подъ одежды. Среди женскихъ изображеній, трактованныхъ по этому принципу, именно и находятся многочисленныя аналогіи съ вазовыми рисунками, выражающіяся въ слѣдующихъ существенныхъ чертахъ: тамъ и здѣсь женскія фигуры являются совершенно нагими; у нихъ плечи и локти поднятыхъ рукъ отличаются большою угловатостью; груди имѣютъ весьма опредѣленныя очертанія, а ноги идущихъ женщинъ имѣютъ одинаковое положеніе. Рѣшительное совпаденіе существуетъ и въ самой композиціи тѣхъ и другихъ женскихъ изображеній: въ египетскихъ произведеніяхъ, какъ и на вазахъ, эти женскія фигуры представляются плачущими и идущими одна за другою къ одру умершаго. Наконецъ, одинаковъ въ обоихъ родахъ изображеній способъ заполненія пространства между фигурами—не расти-

*) *Perrot et Chipiez*, Hist. d. l'art dans l'antiquité, I, fig. 99 и 485 и tab. XII, также *Lepsius*, II, taf. I—81.

тельными орнаментами, какъ въ азіатскомъ искуствѣ, а различными зигзагами, расположенными не безпорядочно и чрезчуръ обильно, а въ строгой симметріи и въ ограниченномъ количествѣ, по опредѣленнымъ мѣстамъ. Это странное, на первый взглядъ, обстоятельство, объясняется, по мнѣнію Крокера *), такимъ образомъ: египтяне, какъ извѣстно, имѣли обыкновеніе, въ своихъ произведеніяхъ, помѣщать между фигурами іероглифы, которыми объяснялось значеніе изображеній; впослѣдствіи, когда, подъ вліяніемъ Египта, финикіяне и греки стали производить свои египтизированные фабрикаты, было естественно, что, не понимая смысла іероглифовъ и не умѣя или не желая воспроизводить ихъ въ точности, они сохраняли въ своей орнаментаціи только отдаленное внѣшнее сходство съ ними, которое и выразилось строгою симметріей зигзаговъ, изображенныхъ какъ разъ на мѣстѣ іероглифовъ между фигурами. Что касается до вопроса о томъ, сдѣлали ли греки это заимствованіе отъ египтянъ непосредственно, или же черезъ посредство финикіянъ, то Крокеръ **) разрѣшаетъ его во второмъ смыслѣ. Однако его доказательства представляются недостаточно убѣдительными, чтобы можно было ихъ принять. Такъ, онъ предполагаетъ, что изображенія, заимствованныя греками для вазовой живописи разсматриваемой эпохи, встрѣчались у египетскихъ художниковъ только древняго и новаго царства, но не трактовались художниками средняго царства, т. е. именно того періода, въ которомъ финикіяне находились въ сношеніяхъ съ греками, и что, такимъ образомъ, греки могли заимствовать эти изображенія только отъ финикіянъ, а не прямо отъ египтянъ. Далѣе, такъ какъ въ числѣ финикійскихъ памятниковъ не сохранилось образцовъ, которымъ подражали бы изображенія на вазахъ, то Крокеръ предполагаетъ, что всѣ эти образцы случайно утратились. Подобныя соображенія этого ученаго совершенно неубѣдительны. Напротивъ того, съ гораздо большимъ вѣроятіемъ можно допустить, что заимствованіе отъ египтянъ происходило безъ посредства финикіянъ, что̀ подтверждается изображеніями другаго рода на разсматриваемыхъ нами вазахъ, а именно сценами морскихъ битвъ на корабляхъ особаго устройства.

Корабли на вазахъ Дипилона, судя по ихъ формамъ, не κορωνίδες съ высокими бортами, которые приспособлены были къ перевозкѣ товаровъ и соотвѣтствовали γαυλοί финикіянъ: тѣ и другія были суда не военныя, пригодныя для морскихъ сраженій и легкоподвижныя, а тяжелыя торговыя суда. Корабли на вазахъ, очевидно, тѣ μάκρα πλοῖα особаго, приспособленнаго къ военнымъ цѣлямъ, устройства, съ особой формы носомъ, рѣзко отличавшіяся отъ вышеупомянутыхъ торговыхъ судовъ Финикіи

---

*) *Kroker*, Die Dipylonvasen, стр. 106.
**) Ibid., стр. 107.

и составлявшія собственное изобрѣтеніе грековъ приблизительно въ концѣ VIII или началѣ VII вѣка до Р. Хр. Ихъ присутствіе на вазахъ, между прочимъ, служитъ указаніемъ на эпоху, къ которой должны быть пріурочены эти вазы. Въ большинствѣ случаевъ, корабли представляются въ самый моментъ морской битвы, съ распростертыми на палубѣ убитыми и ранеными воинами и съ падающими въ море внизъ головою. Такой характеръ композицій положительно совпадаетъ съ египетскими изображеніями морскихъ сраженій, въ которыхъ раненые также бросаются въ воду внизъ головою, а убитые лежатъ на поверхности корабля, какъ то мы видимъ, напр., на стѣнахъ храма въ Мединетъ-Абу, построеннаго Рамзесомъ III въ память объ его морской побѣдѣ *).

Что греческіе художники, среди другихъ пріобрѣтеній изъ культуры египтянъ, дѣлали такія заимствованія—это подтверждаютъ и литературныя указанія. Напр., въ Одиссеѣ (XIV, 245—292) разсказывается, что Улиссъ, взявъ девять хорошо вооруженныхъ кораблей, отправился на нихъ съ товарищами съ остр. Крита въ Египетъ, куда и прибылъ черезъ пять дней; тутъ онъ оставался нѣсколько лѣтъ, въ теченіи коихъ успѣлъ хорошо изучить египетскую культуру, а потомъ, значительно обогатившись ея дарами, возвратился со спутниками назадъ. Фактъ этотъ, конечно, былъ не единственный; онъ, несомнѣнно, указываетъ на непосредственное знакомство грековъ съ египетской культурой, имѣвшее результатомъ появленіе въ Греціи многочисленныхъ египетскихъ произведеній, упоминаемыхъ Гомеромъ **). Подобныя сношенія грековъ съ египтянами особенно усилились въ VII-мъ вѣкѣ, когда Египетъ подпалъ подъ ласть ассирійцевъ, отъ которыхъ впослѣдствіи онъ освободился при помощи грековъ.

Относительно *эпохи*, къ которой должны быть отнесены вазы Дипилона и другія, отмѣченныя вліяніемъ Египта, то указанія на нее, сверхъ вышеприведенныхъ датъ, можно найдти въ самыхъ изображеніяхъ на нѣкоторыхъ вазахъ: кромѣ уже означенныхъ сценъ, заимствованныхъ отъ египтянъ, попадаются также сюжеты гомеровскаго эпоса и сцены, которыя могутъ быть отнесены только къ послѣ-гомеровскому времени ***). Такимъ образомъ, всѣ предыдущія соображенія, вмѣстѣ взятыя, приводятъ насъ къ заключенію, что хотя начало эпохи производства разсматриваемыхъ вазъ и не поддается точному опредѣленію, совпадая до нѣкоторой степени съ эпохой вазъ геометрическаго стиля, однако большая часть этой эпохи совпадаетъ со временемъ послѣ Гомера, преимущественно же соотвѣтствуетъ VIII и VII вѣкамъ до Р. Хр.

---

*) *Rosselini*, Monum. dell' Egitto, I, tav. CXXXI.

**) Одиссея, IV, 125.

***) *Welker*, Ep. Cyclus, II, стр. 216, и *Hebbig*, Hom. Epos, стр. 91.

V.

Живопись на вазахъ подъ вліяніемъ Азіи *).

Если въ живописи только-что разсмотрѣнныхъ вазъ несомнѣнно обнаруживается вліяніе Египта, то другіе сосуды отмѣчены вліяніемъ восточнымъ, азіатскимъ. Къ этимъ послѣднимъ должны быть отнесены вазы, открытыя въ Коринѳѣ, Милосѣ, Ѳирѣ, Камирѣ, Церe, Кьюзи и нѣкоторыхъ другихъ мѣстахъ, находившихся нѣкогда, а именно съ IX по конецъ VII вѣка (по вычисленіямъ Байе и Колиньона), въ дѣятельныхъ сношеніяхъ съ Востокомъ. Какъ уже было сказано нами, изслѣдователи долго не замѣчали различія между стилемъ вазъ, образовавшимся подъ египетскимъ вліяніемъ, и стилемъ, заимствованнымъ изъ Азіи: съ легкой руки неаполитанскихъ торговцевъ, тѣ и другія вазы назывались египетскими; впослѣдствіи ихъ стали называть египтизированными, все-таки не отличая однѣхъ отъ другихъ. Только Р. Рошетту удалось доказать родство живописи одной части этихъ вазъ съ искуствомъ Ниневіи и Вавилона **); это доказательство нашло себѣ подтвержденіе въ томъ, что мѣстности, гдѣ найдены вазы этого рода, были нѣкогда пунктами оживленной торговли грековъ съ передней Азіей ***). Съ тѣхъ поръ, отъ вазъ «египтизированнаго» стиля рѣшительно отличаютъ вазы стиля «азіатизированнаго», какъ называетъ его Брунъ, разумѣя подъ этимъ словомъ стиль, развившійся подъ вліяніемъ Азіи. Дѣйствительно, и техника, и характеръ орнаментаціи вазъ азіатизированнаго стиля, указывая на ихъ несомнѣнно-азіатское происхожденіе, рѣзко выдѣляютъ ихъ изъ среды всѣхъ прочихъ вазъ.

Остановимся сначала на ихъ техникѣ. На естественно-свѣтло-желтомъ или красноватомъ грунтѣ глины этихъ вазъ мы видимъ живописныя украшенія, сдѣланныя черной и коричневой красками, съ присоединеніемъ, во многихъ случаяхъ, бѣлой краски или фіолетовыхъ чернилъ; поверхность вазы лакирована слабо и потому неособенно блестяща; орнаменты, въ своихъ контурахъ и нѣкоторыхъ внутреннихъ линіяхъ, обыкновенно начерчены на поверхности сосуда очень тщательно острымъ рѣзцомъ. Но главное отличіе вазъ азіатизированнаго стиля отъ всѣхъ другихъ, какъ предыдущихъ, такъ и послѣдующихъ, составляетъ содержаніе живописи на нихъ. Въ противоположность фигурнымъ изображеніямъ на всѣхъ прочихъ вазахъ, отличающимся полной естественностью при всей грубости своего исполненія, изображенія на азіатизированныхъ вазахъ вообще имѣютъ чисто-*фантастическій* характеръ. Особенно часто мы видимъ на нихъ

*) *Bayet et Collignon,* Histoire de la céramique grecque, III—VI ch.- *Conze*, Melische Thongefässe.—*Lau,* Die griechische Vasen, taf. III —VII.—*Stephani*, Die Vasensammlung d. Kaiserl. Ermitage, №№ 2—7, 44, 51, 66, 144—156.

**) Journal des savants, 1835, стр. 214 et 36, 246.

***) *Bergk*, Zeitschr. f. Alt. Wiss., 1847, стр. 168.

фигуры сфинксовъ, мужчинъ и женщинъ съ тѣломъ змѣи или туловищемъ какого-нибудь, обыкновенно крылатаго, животнаго, драконовъ, надѣленныхъ крыльями женщинъ, держащихъ за горло какихъ-нибудь животныхъ, различныя фантастическія существа съ крыльями. Среди этихъ изображеній, встрѣчающихся на вазахъ азіатизированнаго стиля постоянно, нерѣдко являются и дѣйствительныя животныя, свойственныя Азіи, особенно львы, пантеры, бараны и кабаны. Вторую существенную особенность азіатизированнаго стиля составляетъ постоянное примѣненіе повсюду *принципа заполненія всего пространства между фигурами* различными растительными и линейными орнаментами, на подобіе ковра,—такимъ образомъ, что вся поверхность сплошь



Коринѳская ваза съ полосами животныхъ.

покрыта фигурными и чисто-декоративными украшеніями. Принципъ расположенія фигурныхъ изображеній на поверхности— тотъ же, что и на разсмотрѣнныхъ нами вазахъ: фигуры размѣщены вокругъ всего сосуда въ одну или нѣсколько полосъ, сообразно, главнымъ образомъ, формѣ сосуда. Обыкновенно эти фигуры идутъ въ одномъ направленіи другъ за другомъ, но иногда образуютъ также группы, хотя и весьма несложныя. Орнаментація нижней части сосуда составляетъ одно цѣлое съ украшеніями подставки, такъ что на подставкѣ изображенъ низъ цвѣточной чашечки, а выше, по туловищу, въ видѣ ея продолженія, расходятся лепестки; все это, взятое вмѣстѣ, даетъ изображеніе распустившагося цвѣтка *).

Въ вазахъ съ остр. Милоса, представляющихъ нѣкоторую

*) См. въ Эрмитажѣ вазы этого стиля, №№ 2, 3, 6, 7, 44, 51, 63, 66, 144, 145, 146, 147, 150, 153, 154, 155.

разновидность сравнительно съ прочими вазами того же стиля, декоративный принципъ сохраняется, въ сущности, тотъ же самый: вся поверхность сосуда, во всѣхъ своихъ частяхъ, заполняется орнаментами; но, вмѣсто растительныхъ орнаментовъ, расположенныхъ въ промежуткахъ между фигурными изображеніями, которыя имѣютъ на этихъ вазахъ по большей части характеръ реальный, болѣе видное мѣсто занимаютъ линейныя украшенія строго-геометрическаго характера.

Изъ остальныхъ, принадлежащихъ къ тому же стилю, сосудовъ, нужно отмѣтить такъ называемыя тирренскія вазы, представляющія, въ нѣкоторомъ отношеніи, шагъ впередъ сравнительно съ предыдущими, выражающійся, вопервыхъ, тѣмъ, что, вмѣсто безчисленныхъ орнаментовъ, заполнявшихъ пространство между фигурами, помѣщается обыкновенно одинъ большой растительный орнаментъ, въ видѣ пряжки, къ которой, какъ къ центру, сходятся съ противоположныхъ сторонъ фигурныя изображенія; далѣе, самыя эти изображенія отличаются уже бо̀льшею жизненностью и энергіей движенія; наконецъ, благодаря особенному строенію этихъ сосудовъ, въ нихъ является уже естественное дѣленіе композиціи на части соотвѣтственно формѣ сосудовъ; вмѣстѣ съ тѣмъ увеличивается яркость всѣхъ красокъ, что̀ сообщаетъ бо̀льшую живость и колоритность украшеніямъ.

Слѣдуетъ упомянуть отдѣльно о вазахъ, происходящихъ изъ Коринѳа — важнѣйшаго пункта торговли Греціи съ Востокомъ. На нихъ, кромѣ декоративныхъ мотивовъ, встрѣчающихся на прочихъ вазахъ того же рода, появляются, наконецъ, различные миѳологическіе сюжеты *), каковы, напр., отъѣздъ Гектора, битва Ахилла съ Мемнономъ, Гекторъ и Эней, приключенія Геракла, а также сцены охотничьи, сцены состязаній на лошадяхъ и вооруженія воиновъ. На большинствѣ этихъ вазъ имѣются надписи, которыя какъ по своему алфавиту, такъ и по грамматическимъ формамъ, обнаруживаютъ несомнѣнно дорическій характеръ, какъ то вполнѣ доказано еще Момзеномъ **). Объясняется это тѣмъ, что въ тѣхъ пунктахъ Греціи, гдѣ сношенія съ Востокомъ были особенно часты и значительны, и гдѣ восточное вліяніе на художественную промышленность было особенно сильно,— господствовали дорическое нарѣчіе и дорическое письмо ***).

(*Окончаніе будетъ*).



*) *Welker:*, Alte Denkmäler III, taf. 6.
**) *Momsen*, Unterital. Dial., стр. 35.
***) *Müller*, Kleine Schriften, II, 517.



ПИСЬМА Ѳ. А. ВАСИЛЬЕВА КЪ РАЗНЫМЪ ЛИЦАМЪ

(Продолженіе)

Б

Письма къ А. С. Нецвѣтаеву

I

Знаменское Карьянъ, 19-го іюля 1869 года.

Многоуважаемый Александръ Сергѣевичъ.

Поклонъ и привѣтъ! Благодарю васъ за письмо, которое ручается за доброе ваше ко мнѣ расположеніе. Отвѣчая на желаніе ваше «послушать мои путевыя впечатлѣнія», впередъ прошу снисхожденія къ моимъ *описаніямъ*. Сказать по правдѣ, новыхъ ощущеній и впечатлѣній такъ много, что я самъ еще очень плохо помню и отдаю себѣ отчетъ о всемъ видѣнномъ. Дорогу отъ Петербурга до Москвы и самую Москву позвольте пройдти молчаніемъ, во-первыхъ потому, что она, т. е. дорога, не представляетъ ничего особенно интереснаго, а вовторыхъ—это продолжалось очень недолго, и я еще не совершенно успѣлъ успокоиться отъ разлуки съ родными. Могу только сказать, что до самой Москвы я почти только и видѣлъ, что тощіе, какъ солома, березовые лѣски, да полотно дороги со станціями и мостами. Ну, пожалуй,—пару-другую словъ о Москвѣ. Мнѣ очень понравилась она садами и памятниками древности, напоминающими то Грознаго, какъ Лобное Мѣсто, то цѣлую вереницу перепутанныхъ и темныхъ для меня личностей царей, съ самозванцами и страдающими женами, какъ Успенскій соборъ, церкви и иконы, которымъ благочестивые и надменные купцы ставили саженныя свѣчи, и около которыхъ толпились съ причитаніями всякія старухи, странницы и монахи. Все это такъ слилось и спуталось въ моей головѣ—всѣ эти ворота, соборы, Василій Блаженный, царь-пушка, колоколъ, Кремль, сохраняющій какую-то простоту съ

величіемъ, царящій надъ всей Москвой и ея садами, ваньки въ гречневикахъ и какіе-то темные люди, спящіе по всѣмъ бульварамъ, Іоаннъ Грозный и московскій французъ со своею лавочкою, на вывѣскѣ которой написано по-русски: «Нувотè!»,—все это, повторяю, въ короткое время такъ нарябило глаза, что я съ какимъ-то *смутнымъ удивленіемъ* сѣлъ на поѣздъ рязанской желѣзной дороги. Тутъ опять уже не то, что Москва и Петербургъ, а и то, и другое вмѣстѣ. Петербургъ тутъ выражали помѣщики и разные кадеты съ французскими словами, ѣдущіе къ родителямъ на лѣто, Москву — купцы съ яблоками и пирогами, отправляющіеся въ Рязань, Воронежъ и т. д. обдѣлывать дѣла.

До Рязани я ничего не видѣлъ и не слышалъ, потому что ѣхали ночью: все спало, и я спалъ. Когда стало разсвѣтать, я увидѣлъ безконечныя поля ржи и овса, зеленѣющія очень для меня привѣтливо. Кое-гдѣ, неглубокія и широкія балки перерѣзывали ровную поверхность и ютили у себя деревни и рѣчки съ наивными крестьянами. На горизонтѣ, справа и слѣва, виднѣлись дороги, обсаженныя двумя рядами прихотливыхъ по контурамъ ветелъ. Если эти дороги подходили ближе, то видно было, какъ по нимъ тянутся обозы, запряженные, большею частью, волами, съ лѣнивыми хохлами. Я очень удивлялся темнолиловому тону дорогъ, состоящихъ изъ чистаго чернозема. Далѣе къ Козлову, взоръ сталъ отдыхать на лѣскахъ и отдѣльныхъ группахъ липъ и ветелъ (березъ совсѣмъ не видѣлъ). На платформы полустанцій встрѣчать поѣздъ выходили бабы, съ флагами въ рукахъ, а иногда ребята пяти и шести лѣтъ. Около поѣзда почти цѣлый часъ блестѣлъ огромный кусокъ радуги, которая образовалась отъ преломленія лучей сквозь дымъ и туманъ. Я всѣмъ наслаждался, всему сочувствовалъ и удивлялся—все было ново. Я никогда не видѣлъ столько скота, птицъ и т. п., никогда не испытывалъ этого чуднаго впечатлѣнія дороги—именно чуднаго: отъ всего стараго разомъ оторванъ, нѣтъ этихъ ежедневныхъ мелкихъ заботъ; новыя мѣста, люди, а, слѣдовательно, и впечатлѣнія—обступили со всѣхъ сторонъ и не даютъ умирать мысли и чувству. Вотъ, лѣниво переступаетъ обозъ изъ Астрахани, плетущійся цѣлые мѣсяцы; вотъ открылось ровное озеро, заросшее по обѣимъ сторонамъ густою уремой; изъ за угла рощи вдругъ выплыла деревня и приковала все вниманіе: крошечные, крытые соломой домики, точно караваи, устанавливались въ безпорядочный и живописный порядокъ. По улицѣ стояли журавли (колодцы) съ натоптанною около нихъ грязью и колодою, у которой валялись свиньи, мылись дѣти, съ бѣлою, блестящею на солнцѣ, головою, и расхаживала всякая домашняя тварь. Въ ветловой рощѣ, упиравшейся въ узенькую рѣчку, цвѣли подсолнухи, поднимались на тонкихъ жердяхъ скворечницы, и телята, расписанные пестрымъ узоромъ свѣта и тѣни, мохнатыми ушами отмахивались отъ оводовъ, наслаждаясь прохладою рощи. Все это поражало своею новостью и типичностью. Вся жизнь наружу! Эти ветлы и избы, скотъ и люди, складывались въ такія полныя жизни и силы картины, что невольно, долго послѣ, зажмуривались глаза, и въ головѣ поднималась картина, отъ которой опускались руки... Въ вагонѣ послышалось движеніе и слова: Козловъ, сейчасъ въ Козловъ пріѣдемъ! Поѣздъ пошелъ тише, мѣрно отсчитывая: разъ, два, три, разъ, два, три. Цѣлые десятки мельницъ обступили полотно дороги, и въ окна вагона сталъ заглядывать бокомъ городъ, соединяющійся съ деревней, ибо клѣтушки, крытыя дранью, черепицею и соломой я не дерзаю назвать

городомъ. Ну, вотъ, я и въ Козловѣ! Слава Богу! Половина моихъ впечатлѣній кончена съ грѣхомъ; вторая половина, вѣроятно, пройдетъ черезъ перо на бумагу послѣ, за что на меня не сердитесь. Засимъ, примите увѣреніе *въ вѣчной* къ вамъ преданности и уваженіи любящаго васъ отъ всей души

Ѳедора Васильева.

II

Ялта, 24-го октября 1871 г.

Александръ Сергѣевичъ.

Письмо ваше отъ 5-го октября я получилъ 21 окт. и спѣшу отвѣчать на него. Все, что вы пишете мнѣ относительно домашнихъ дѣлъ,—вполнѣ основательно и не можетъ встрѣтить никакихъ возраженій съ моей стороны. Но, во всякомъ случаѣ, матушку мою винить въ этомъ невозможно на томъ простомъ основаніи, что положеніе ея было совершенно исключительное: вдругъ узнать, что сынъ ея, не сегодня такъ завтра, умретъ (по крайней мѣрѣ, ей такъ сказали) и зоветъ къ себѣ за 2000 верстъ. Я совершенно понимаю, что можно потерять голову. Засимъ, глубоко благодарю васъ за участіе, которое вы выказываете, и спѣшу воспользоваться имъ, если вы не раздумали. Дѣло въ томъ, что вамъ, какъ видно, небезызвѣстно мое желаніе просить васъ принять участіе въ управленіи домомъ [1]). Бабушку можно было бы употребить на это только въ самомъ крайнемъ случаѣ, въ самомъ безвыходномъ положеніи: вы еще не знаете, что это за птица, а я знаю. Въ письмѣ вы высказываете и до сихъ поръ полусогласіе приняться за это. Въ случаѣ же полнаго согласія исполнить мою убѣдительную просьбу, не смотря на трудности, сопряженныя съ этимъ, вашъ покорный слуга будетъ вамъ искренно благодаренъ. На всякій случай посылаю вамъ формальную довѣренность на веденіе дѣлъ. Если же, къ моему прискорбію, вамъ нельзя будетъ заняться домомъ, то будьте такъ добры, передайте это Ивану Васильевичу Волковскому.

Все, что вы пишете мнѣ относительно моихъ рисунковъ и прочаго, то очень вамъ благодаренъ, и прошу васъ, всѣ прочія вещи мои художественныя, если вы ихъ у кого-либо увидите, собирайте къ себѣ; выдавать ихъ безъ моего вѣдома кому-либо не нахожу нужнымъ, потому что растерять недолго, а мнѣ каждый лоскутокъ нуженъ и незамѣнимъ. Относительно брата Александра, на всѣ условія, вами поставленныя, соглашаюсь вполнѣ, за исключеніемъ прибавки ему на дрова, если будетъ остатокъ денегъ отъ квартиръ. Квартиру нашу большую не будетъ, кажется, лишнимъ отдать, а брата перевести въ квартиру, гдѣ Кирилловъ съ Фроловымъ. Можете поступать, какъ вамъ заблагоразсудится. Еще разъ повторяю, въ случаѣ вашего согласія, мою глубокую благодарность.

Ну, больше ничего дѣловаго не въ состояніи писать, хотя это и непростительно въ настоящемъ случаѣ. Да, впрочемъ, больше и нечего. Вы сами устроите все, какъ лучше.

О себѣ собственно могу сообщить только пока слѣдующее: вопервыхъ, здоровье мое стало поправляться, такъ что, если я буду продолжать также акку-

[1]) У семейства Васильевыхъ былъ небольшой деревянный домъ на Васильевскомъ острову, въ 15-й линіи. *Ред.*

ратно лѣчиться и не простужусь, то къ будущей осени, вѣроятно, совсѣмъ поправлюсь. Кстати: до меня доходятъ дотого невѣроятные слухи, распускаемые о причинахъ моей болѣзни, что я только дивлюсь, въ какую голову могутъ забраться такія нелѣпыя предположенія. Разсказываютъ, напримѣръ, что я, во время поѣздки на Иматру, хотѣлъ перекричать водопадъ!!!??? Это я привожу, какъ образецъ распускаемаго, и по нему сужу о другихъ, болѣе или менѣе нелѣпыхъ, болѣе или менѣе мнѣ извѣстныхъ, слухахъ. Я говорю только объ нхъ нелѣпости и пропускаю то зло, которое они мнѣ приносятъ. Для того, чтобы говорить о человѣкѣ подобныя вещи, нужно быть его врагомъ, или подозрѣвать совершенное отсутствіе у него мозговъ въ надлежащемъ мѣстѣ. О настоящихъ причинахъ не время и не мѣсто объясняться.

Сообщу вамъ кое-какія опредѣлившіяся черты моихъ будущихъ плановъ. Вопервыхъ.... Вопервыхъ, оказывается, что опредѣлившагося очень мало, или даже совсѣмъ нѣтъ, а вовторыхъ—самое лучшее избѣгать этого вѣчнаго казеннаго порядка; вопервыхъ и вовторыхъ, лучше всего—передать безпорядокъ, какъ онъ существуетъ у всѣхъ больныхъ. И такъ, начинаю. Думаю прожить въ Крыму до сентября или октября еще слѣдующаго года; буду работать картины, потому что этюды сопряжены съ большими трудностями и потому запрещены докторомъ. Картины эти предназначаются на конкурсъ постоянной выставки и выставки академической. Послѣдняя начата, и скоро начнется картина для постоянной. Въ нынѣшнемъ году я удивлю всѣхъ размѣрами. Одну же картину кончаю Великому Князю Владиміру Александровичу. Это устроилось слѣдующимъ образомъ: Великій Князь, узнавъ отъ художника Филиппова о моемъ пребываніи въ Ялтѣ, просилъ его, Филиппова, передать мнѣ, что онъ желаетъ меня видѣть и назначаетъ для этого слѣдующій день, 11 часовъ утра. Въ назначенный день я отправился, забравъ съ собою тѣ рисунки и этюды, которые, за болѣзнью, съ грѣхомъ пополамъ пришлось сдѣлать за все время моего странствія. Великій Князь принялъ меня очень любезно, распрашивалъ о касающемся меня лично и о многихъ другихъ художникахъ, очень хвалилъ то, что я привезъ, и сожалѣлъ, что болѣзнь моя не давала мнѣ ничего порядочнаго начать, а узнавши, что у меня есть начатыя картины, просилъ привезти показать, прибавивъ, что ему было бы пріятно пріобрѣсти мою картину и еще пріятнѣе было бы найдти въ ней такія же достоинства, какія имѣетъ картина брата. Черезъ 12 дней я опять поѣхалъ во дворецъ и повезъ картину, которую въ эти 12 дней постарался привести хоть въ кое-какой порядокъ. Великій Князь, принявъ меня въ часы непріемные даже, именно въ 1 ч. 15 мин., былъ *ужасно* доволенъ картиною, сказалъ, что онъ очень радъ видѣть во мнѣ большіе задатки мариниста (картина съ моремъ), и оставилъ ее за собою, прося, какъ только она будетъ готова, прислать ему прямо, на его имя, въ Петербургъ. И такъ, благодаря этому, я не пользовался, сидя въ мастерской, удивительными погодами, продолжавшимися 2—3 недѣли: 25, 26 и 27 градусовъ тепла, безоблачное небо и ни капельки вѣтру. Впрочемъ, въ эти послѣдніе два дня выпалъ въ городѣ снѣгъ, и стало довольно холодно, т. е. 7 градусовъ тепла. Снѣгъ въ самой Ялтѣ бываетъ очень рѣдко. Вся Царская Фамилія, исключая Императрицы, выѣхала въ Петербургъ. Море, наскуча лѣтнимъ бездѣльемъ, начинаетъ накатывать на берегъ презрядные валы и помаленьку поворачивать скалы, не по чинамъ залѣзшія далеко за его заповѣдную черту. Горы все чаще и чаще кутаются въ облака, оставляя только одного сторожа—

Ай-Петри, который одинъ смотритъ черезъ широкую бѣлую пелену, увѣнчанный бѣлою шапкою молодаго снѣга. Жители Ялты прiѣзжiе постоянно рѣдѣютъ. Я думаю, что они, какъ мухи, пропадаютъ на зимнее время, спрятавшись гдѣ-нибудь за шкафомъ: такъ похоже ихъ удаленiе изъ Крыма на удаленiе мухъ со стола.

Кланяйтесь Ивану Ивановичу и сестрѣ [1]). Я думаю, они въ большой на меня претензiи, благодаря моему молчанiю. Если такъ, то скажите, что это на сей разъ извинительно: писать я лѣнивъ обыкновенно, а теперь и подавно.

Цѣлую руки Александры Андреевны [2]) и благодарю за сочувствiе. Надѣюсь, что лично придется поблагодарить. Шуркѣ влѣпите хорошую безешку. Онъ, должно быть, былъ попрежнему, и попрежнему же обижаетъ *толстяка*. Пишите, пожалуйста: отвѣчать буду немедля. Поклонъ всѣмъ моимъ добрымъ знакомымъ. Часто ли вы навѣщаете моихъ прiятелей, Рѣпина и Макарова? Передайте имъ поклонъ и желанiе здравствовать. Кажется, участь ихъ теперь рѣшилась: кто празднуетъ, а кто плачетъ. Ну, больше писать не могу: усталъ совсѣмъ и потому изъ послѣднихъ силъ жму вашу руку... До слѣдующаго письма, котораго будетъ ждать съ нетерпѣнiемъ глубоко уважающiй и любящiй васъ, вашъ

Ѳ. Васильевъ.

III

Ялта, 10 января 1872 г.

Добрѣйшiй, милѣйщiй и уважаемый Александръ Сергѣевичъ, прошу прощенiя за невольный обманъ относительно довѣренности. Но въ этомъ случаѣ виновата болѣзнь моя (невольно приходится начать бюллетенемъ о моемъ здоровьѣ, какъ вы того требуете). У меня было воспаленiе легкихъ. Докторъ только-что позволилъ выйдти, чѣмъ я и воспользовался, чтобы—прiятно вамъ это, или нѣтъ,—послать довѣренность. Тысячу разъ спасибо вамъ за память, особенно за изъявленiе ея письмами, приносящими мнѣ столько истиннаго удовольствiя. Не сердитесь, впрочемъ, что самъ не могу всегда отвѣчать тѣмъ же: писать мнѣ очень вредно, да и больно. Послѣднее происходитъ отъ того, что легкiя къ чему-то тамъ приросли. Каждое письмо я пишу понѣскольку дней, съ роздыхами, и то больше по ночамъ, пользуясь безсонницею. Горло немного хуже, вслѣдствiе раздраженiя отъ усилившаго кашля. Теперь уже, впрочемъ, все это исправляется. Вотъ вамъ бюллетень! Если бы вы знали, до чего противно все это писать! Все болѣзнь да болѣзнь; кому напишешь, всякiй долгомъ считаетъ освѣдомиться о здоровьи—просто фатумъ какой-то!

Новости, которыя я отъ васъ получаю, конечно, меня весьма интересуютъ, ибо затрогиваютъ самыя живыя мѣста. Надо еще прибавить, что онѣ у васъ расположены и переданы съ такимъ интересомъ, хотя и вкратцѣ, особенно новости о выставкѣ передвижной, что я познакомился съ оной изъ вашего письма болѣе, чѣмъ изъ всѣхъ долговязыхъ статей г. Стасова. (Рѣшительно скоро будутъ топиться въ его статьяхъ).

Вѣдь я пишу вамъ на самую скорую руку, потому что уже поздно, а во-вторыхъ, завтра утромъ—почта, съ которой необходимо послать и это письмо,

---

[1]) Шишкину и его женѣ, сестрѣ Васильева.

[2]) Жена А. С. Нецвѣтаева.

и довѣренность. Съ недѣлю началъ работать картину на постоянный конкурсъ. Не удивляйтесь, что только съ недѣлю: это случилось оттого, что я не вставалъ съ постели два мѣсяца, да недѣли двѣ сидѣлъ на оной. Въ настоящемъ году я пишу ее (не постель, а картину) при такихъ условіяхъ, что всякій, со стороны взглянувшій, не нашелъ бы во мнѣ здраваго разума, а въ комнатѣ свѣта, который замѣненъ рефлексами. Однимъ словомъ, одна надежда на Бога! На основаніи всего этого я смѣю быть увѣреннымъ, что провалюсь, какъ слѣдуетъ. Сверхъ всѣхъ удобствъ, приходится поминутно смотрѣть на часы, не пора ли *принять*, и вспоминать приэтомъ, ка̀къ мало ихъ у меня вообще, а для написанія картины въ особенности. Вѣдь менѣе двухъ мѣсяцевъ на все, и на написаніе, и на просушку передъ отправленіемъ картины! Вѣдь это ужасъ!!! Можете себѣ представить, какое состояніе во время работы. Ну, что̀ же? По крайней мѣрѣ испытаю, что мои конкурренты испытывали три года къ ряду. Какъ время-то идетъ! Три мѣсяца назадъ я только-что, какъ слѣдуетъ, разогнался писать и на нашъ, и на академическій конкурсъ (для послѣдняго былъ заказанъ холстъ въ 3 арш. 4 верш. длины), какъ вдругъ—сорвалось, пропало все, кромѣ чести, т. е .самой ничтожной и ничего не приносящей вещи.

Погода стоитъ чудесная. Тепло очень—15 и 16 градусовъ. Но, говорятъ, въ мартѣ будетъ и холодно, и вѣтрено. Просто потѣха! Ждалъ я, ждалъ зимы, да такъ и не видѣлъ ея, а другіе говорятъ—прошла. Какъ я радъ, что «четверги» перешли изъ Артели. Передайте мой поклонъ милымъ дамамъ нашимъ. Это я пишу не какъ необходимую фразу, замѣтьте. Если бы вы только знали, какая безконечная тоска меня окружаетъ! Два почти года я не въ состояніи пользоваться тѣмъ, что составляетъ для меня стихію,—обществомъ. Да и послѣ этихъ двухъ лѣтъ долженъ буду бо̀льшую часть времени играть въ молчанку. Докторъ говоритъ, что я совсѣмъ вылѣчусь не ранѣе трехъ лѣтъ, и то живя зиму и позднюю осень за границей. На будущую зиму онъ мнѣ рѣшительно совѣтуетъ переѣхать въ Италію, а именно въ Ментону, скучнѣйшій въ цѣломъ мірѣ городишко. Во всякомъ случаѣ, онъ, докторъ, несовсѣмъ утѣшительныя вещи мнѣ говоритъ. Напримѣръ, онъ вчера сказалъ, что болѣзнь моя, горло особенно, въ такой степени сильная, что если бы я жилъ теперь въ Петербургѣ, то не было бы ни малѣйшей надежды на мою жизнь. Другое неменѣе утѣшительно, т. е. что еще существуетъ и здѣсь опасность, если будутъ большіе холода̀. А между тѣмъ я даже пополнѣлъ, и голосъ чистъ почти безукоризненно. Фу, дописался! Цѣлую ручки Александрѣ Андреевнѣ и прошу васъ не забывать изгнанника

Ѳ. Васильева.

Поклонъ всѣмъ, которые меня помнятъ: вѣдь я эгоистъ.

IV

Ялта, 4 февраля 1872 г.

Милѣйшій, добрѣйшій, чудеснѣйшій и проч. Александръ Сергѣевичъ.

Сейчасъ получилъ ваше письмо, и возгорѣлъ желаніемъ сейчасъ же и отвѣчать. Не одну тысячу разъ благодаренъ вамъ за корреспонденцію вашу, какъ я выражалъ вамъ не одинъ разъ. Письма изъ Петербурга доставляютъ мнѣ несказанное удовольствіе, и не будь у меня такихъ добрыхъ знакомыхъ

въ сей Семирамидѣ, я ей-ей не въ состояніи бы былъ выносить мое изгнаніе. Надо вамъ сказать, что каждый разъ, когда я вижу хладнокровную рожу почтальона, несущаго мнѣ, такъ сказать, жизнь и обновленіе въ видѣ пакета съ марками, то я, вопервыхъ, готовъ облобызать эту хладнокровную рожу, а вовторыхъ заплатить ему за письмо рублей 20. Потомъ я откладываю бережно эти письма въ сторону до обѣда, ибо они служатъ мнѣ самымъ наисладчайшимъ дессертомъ. Распорядившись такимъ образомъ, я снова сажусь писать, ибо почтальонъ застаетъ меня всегда за работою; но, при всемъ моемъ усердіи, ничего путнаго не выходитъ. Пишешь облако—тонъ непремѣнно походитъ на конвертъ, претерпѣвшій въ дорогѣ многія приключенія; начнешь писать траву или землю—почтовыя марки со штемпелемъ «Петербургъ» такъ и рождаются подъ кистью. Просто дрянь, да и только! Встанешь и пройдешь въ другую комнату къ завѣтному окну, на которомъ разложилъ письма, и подумаешь: а, можетъ быть, распечатать? Но, наконецъ, рѣшаюсь отложить до обѣда, и когда настаетъ этотъ часъ, то я съ самой самодовольнѣйшей улыбкой, которая сіяетъ, по меньшей мѣрѣ, на моемъ лицѣ такъ, какъ сіяетъ на небѣ солнце передъ закатомъ, вскрываю письма и совершенно хладнокровно, даже съ презрѣніемъ, смотрю на супъ, покрывающійся саломъ, какъ Нева въ ноябрѣ мѣсяцѣ, чѣмъ мухи и пользуются, свободно переходя съ одной стороны на другую, подвергаясь явной опасности заморозить ноги.

Вотъ какъ подробно я описываю эти минуты! Это одно ясно доказываетъ всю прелесть, испытываемую мною при полученіи писемъ. (Само собою разумѣется, Александръ Сергѣевичъ желаетъ, читая это, доставить мнѣ какъ можно больше случаевъ видѣть, какъ мухи переходятъ по моему супу). Не скрываю своего удовольствія, видя, что меня иногда все-таки вспоминаютъ въ кругу людей, обнять и разцѣловать которыхъ до упаду я горю самымъ непреодолимымъ желаніемъ, которому—увы!—не скоро суждено исполниться. Ахъ, ей Богу, не браните, что нечасто пишу! Это, во всякомъ случаѣ, происходитъ отъ многихъ уважительныхъ причинъ, изъ которыхъ самая неуважительная это та, на основаніи которой не хватитъ на бѣломъ свѣтѣ бумаги, если я только задумаю написать все, что̀ мнѣ хочется и что̀ накопилось за все это безконечное время. Словомъ, вотъ вамъ пресвятая Пятница, не могу написать больше того, что̀ могу, т. е. больше того, сколько до сихъ поръ писалъ. Не забудьте также, что мнѣ приходится отвѣчать всѣмъ, кто пишетъ, а это составитъ для меня значительный трудъ.

Оканчиваю на конкурсъ картину, т. е. не собственно *оканчиваю*, а скорѣе *кончаю* ее писать, потому что нужно посылать, а то не успѣетъ, благодаря исправности нашихъ желѣзныхъ и другихъ дорогъ. Вотъ положеніе! Посылая эту картину, я совершенно увѣренъ, что она покажется плохой; но не посылать ея—тоже неосновательно, потому что, не имѣя возможности сравнить ее съ другими картинами, вынести на другой свѣтъ, не имѣя даже рамы, этого необходимаго камертона, я не могу навѣрное сказать, хорошо или плохо, а потому и посылаю туда, гдѣ это могутъ рѣшить лучше; притомъ и *носъ, который мнѣ натянутъ*, будетъ мнѣ теперь какъ нельзя болѣе къ лицу.

Отъ души радъ, что нашъ Иванъ Ивановичъ (Шишкинъ) расходился и постарому *нарохтится* написать достойную себя картину, какъ вы пишете. Цѣлую моего племянника, передайте это имъ. Не забудьте также сказать Ивану Ивановичу, чтобы онъ хорошенько поналегъ на картину: 1000 рублей—



Бабушка.

Картина В. М. Баруздиной.

Художеств. фототип. Евг. Гофферсъ.

С.-Петербургъ, Мѣщ. 19.

штука хорошая, а потому Клодтъ и Саврасовъ не пожалѣютъ труда заработать ее, а Иванъ Ивановичъ, къ его несчастью, вопервыхъ всегда очень поздно начинаетъ писать, а вовторыхъ всегда очень легко относится къ живописи. Это послѣднее—самый большой пробѣлъ у него, а между тѣмъ *онъ можетъ* его поправить безъ труда. Это—не фразы, а сущая истина, которую я позналъ своимъ долголѣтнимъ опытомъ.

Повѣрите ли вы, какъ я часто всѣхъ вспоминаю въ моемъ невольномъ заточеніи? Иногда просто такъ бы, кажется, взялъ да и уѣхалъ, бросивъ дожидаться выздоровленія, а чаще просто не вѣрю, что можно будетъ мнѣ снова увидать все, что я хочу, не смотря на то, что я все-таки поправляюсь; кашель почти прошелъ, ревматизмъ тоже замолкъ, а если также пойдетъ мое горло, хоть тихо, непростительно тихо, но все-таки къ лучшему, то, можетъ быть, въ концѣ сентября, или въ первыхъ числахъ октября мнѣ можно будетъ съѣздить въ Петербургъ недѣли на двѣ; и то безпрестанно совѣтуюсь съ докторами—пріятная перспектива! А тутъ Питеръ, какъ нарочно, и развернетъ всѣ свои прелести, въ видѣ знакомыхъ кружковъ, театровъ, маскерадовъ, концертовъ и проч. и проч. Мой поклонъ Луккѣ, Патти, Делапортъ, Бускѣ, а Шнейдеръ скажите, что я завидую ея бриллiантамъ и ея счастливымъ поклонникамъ. Впрочемъ, и я тутъ наслаждаюсь концертами: домъ нашъ избранъ кошками всей Ялты исходной точкой всѣхъ ихъ немногогласныхъ стремленій, и потому я невольно слышу, какъ онѣ цѣлыя ночи кричатъ «караулъ», и отъ всей души проклинаю виновниковъ кошачьяго призыва о помощи.

И такъ—какъ страненъ этотъ переходъ!—Василій Петровичъ Верещагинъ ждетъ

Узъ запоздавшихъ Гименея,
Любовью страстной пламенѣя.

Впрочемъ, распространяться объ этомъ не буду.

При первой встрѣчѣ съ Савицкимъ, передайте мое желаніе ему всякихъ благъ и здоровья, и объявите ему мое Монаршее благоволеніе за его желаніе участвовать въ передвижной выставкѣ. Другіе, какъ то: Рѣпинъ, Макаровъ и проч., слишкомъ ученики для того, чтобы участвовать въ такомъ серіозномъ и рискованномъ предпріятіи, какъ передвижная выставка. Я бы давно началъ писать къ нему, но такъ какъ рѣшительно не въ состояніи этого сдѣлать, то и прошу у него извиненія.

Погода у насъ за послѣднее время стала похолоднѣе, а сегодня, т. е. 4-го числа, выпалъ даже снѣгъ. Онъ, впрочемъ, лежитъ здѣсь только въ углубленіяхъ, въ 1/2 вершка, и таетъ черезъ нѣсколько часовъ, а иногда и сейчасъ же при паденіи своемъ на землю. Всего снѣгъ здѣсь въ третій разъ. Обѣщаютъ старожилы Ялты дурной мартъ или конецъ февраля. Но вообще зимы еще не было. Если дѣйствительно будутъ холода, то мнѣ будетъ скверно. Моя горловая болѣзнь замѣчательно чувствительна къ холоду, и достаточно выйдти въ холодную комнату, гдѣ не болѣе 9—10°, какъ я уже чувствую это весьма сильно.

Когда будете писать къ Дмитріевымъ [1]), поклонитесь отъ меня. Они—я не знаю—развѣ все въ Дюсельдорфѣ и не выѣзжали никуда?

Вы пишете, что О....й прислалъ картины. Я нисколько не удивляюсь, что

[1]) Н. Д. Дмитріеву-Оренбургскому и его женѣ.

онѣ такого прекраснаго качества; я не ждалъ отъ него никогда ничего выходящаго изъ ряду и предсказывалъ это съ полной увѣренностью—вотъ и оправдывается. Но все-таки я думаю, что онъ пришлетъ что-нибудь особенно скверное: этого нужно ждать, зная его убогость чувства — этого основнаго камня въ художникѣ.

Сто разъ цѣлую ручки Александрѣ Андреевнѣ и отъ всей души благодарю за сочувствіе ко мнѣ. Жаль, что нельзя послать ей отсюда розъ, которыя она такъ любитъ и которыя до сихъ поръ распускаются на открытомъ воздухѣ, въ грунту: онѣ бы очень пошли къ цвѣту лица Александры Андреевны, когда она отправляется въ театръ, напр. Цѣлую ея брата, Шутика—сыномъ такой молодой леди его назвать нельзя. Будетъ же все-таки время, когда я самъ, нарядившись во фракъ, въ бѣлыхъ перчаткахъ и при часахъ, буду раскланиваться самымъ джентльменскимъ образомъ и, выражая самыя высокія чувства, разсыпаться въ благодарностяхъ и проч., и проч., и проч. О, О, безчувственное время! Переводи поскорѣй часы, дни и мѣсяцы! Они тянутся невыразимо долго, невыразимо однообразно и безчеловѣчно!

Матушка вамъ кланяется и желаетъ всякихъ благъ. Ей приходится тутъ очень плохо, благодаря всѣмъ неудобствамъ и безконечнымъ хлопотамъ. Романъ поправился, посвѣжелъ и потолстѣлъ. Знакомыхъ у меня тутъ мало, да и тѣ навѣщаютъ рѣдко, о чемъ, впрочемъ, я совсѣмъ не сожалѣю, потому что между нами нѣтъ ничего общаго, а, наоборотъ, все противуположное. Передайте мой сердечный привѣтъ Ге, Сомову, Клодтамъ 1 и 2, Рѣпину, Макарову, всѣмъ вообще въ полномъ составѣ, и скажите, что я ни одного изъ нихъ ни на минуту не забываю. Отъ Дмитрія Васильевича (Григоровича) получилъ письмо недавно, отъ Третьякова также получилъ сегодня. Дамамъ, какъ и прежде, цѣлый мѣшокъ благодарностей, желаній всякихъ прелестей и проч., и проч. Будьте здоровы и пишите преданному вамъ

Васильеву.

V

Ялта, 3 марта 1872 г.

Получилъ я письмо ваше, многоуважаемый Александръ Сергѣевичъ, въ которомъ вы спрашиваете относительно дома. Мы думаемъ оставить это дѣло такъ, какъ оно есть, потому что нужны деньги, хотя и небольшія, а вдобавокъ это доставитъ вамъ еще безконечное множество хлопотъ, которыя ничего особенно хорошаго не принесутъ, такъ, что мы только повторяемъ свою просьбу принять домъ въ ваше распоряженіе по прошествіи срока ареста. Деньги же, которыя у васъ есть, 22 р., я очень просилъ бы васъ переслать моему брату Александру, который, какъ мнѣ пишутъ, страшно нуждается послѣ болѣзни. Кстати—о болѣзняхъ: неужели болѣзнь дорогаго моего Ивана Ивановича опасна? Не можетъ быть! Вѣдь это просто ужасно! Я просилъ Крамскаго немедленно телеграфировать. Кланяйтесь Ивану Ивановичу и сестрѣ, и скажите, что хотя и не пишу ему, но все-таки моя привязанность къ нему не уменьшилась нисколько; ну, да это онъ, я думаю, и самъ чувствуетъ безъ объясненій. Мое здоровье то хуже, то лучше и зависитъ теперь больше отъ погоды, чѣмъ отъ самого меня. Во всякомъ случаѣ я чувствую себя лучше, чѣмъ въ Петербургѣ, несравненно лучше, такъ что навѣрное, въ первыхъ числахъ октября буду катить по желѣзкѣ въ

Питеръ, хотя и ненадолго. Чувства мои относительно этого самыя невообразимыя: точно я не былъ въ Питерѣ нѣсколько десятковъ лѣтъ, и, конечно, когда настанетъ это время, радость выигравшаго 200.000 р. будетъ ничтожна сравнительно съ моею. Но что это за несчастье, ей Богу! Всѣ болѣютъ! Бѣдная Александра Андреевна! Чтò, какъ она теперь? Поцѣлуйте за меня ея ручки 2.000.000.000 разъ и передайте, что преданный ей Васильевъ глубоко ей сочувствуетъ: не даромъ онъ переиспыталъ, кажется, всѣ существующія болѣзни. Мнѣ такъ хочется всѣхъ перетащить въ Крымъ — всѣхъ, даже и здоровыхъ. Я никогда не думалъ, что климатъ такъ сильно дѣйствуетъ на всевозможныя болѣзни, однако это очевидно. Мама усердно кланяется и желаетъ услышать поскорѣе о болѣе хорошемъ состояніи здоровья милѣйшей Александры Андреевны.

Вчера получилъ письмо отъ Ивана Николаевича (Крамскаго), въ которомъ онъ описываетъ новое произведеніе нашего Ивана Ивановича такими красками, что я прыгаю до потолка отъ радости. Нате-же, чортъ возьми, нате-же, и Клодтъ и знаменитые Мещерскіе и Саврасовы, и проч. и проч.! По отзыву его же, Крамскаго, и мою картину можно ставить на конкурсъ, не смотря даже на этотъ лѣсище, который Иванъ Ивановичъ уволокъ цѣликомъ изъ натуры и предоставилъ въ помѣщеніе Общества поощренія. Не стану говорить, какъ я воскресъ послѣ письма Крамскаго: вѣдь я страшно боялся, что моя картина будетъ занимать на нынѣшнемъ конкурсѣ самое послѣднее мѣсто, чтò было бы даже неудивительно. Какъ-то идутъ «четверги»? Передайте мои поклоны всѣмъ присутствующимъ на вашихъ воскресеньяхъ, и думайте, что я невидимо на нихъ присутствую. Меня неособенно удивляетъ академическая выставка, посылаемая въ Лондонъ; «Довѣріе Александра Македонскаго», картина Семирадскаго, никогда не пользовалось довѣріемъ даже петербургской публики, а заслужить довѣріе лондонской будетъ потруднѣе. Такъ, значитъ, Рѣпинъ *человѣкомъ* сталъ, женился? У него и женитьба-то вышла какая-то таинственная. Если узнаете чтò по этому предмету, то я буду очень благодаренъ, если сообщите мнѣ. Макарову, Савицкому и его супругѣ и проч. усердно желаю всякихъ благъ. Ай! Ай! Сейчасъ надо посылать! Будьте здоровы и счастливы, какъ вамъ того желаетъ преданный и любящій васъ

Ѳ. Васильевъ.

VI

Ялта, 5 іюня 1872 г.

Получилъ я письмо ваше, многоуважаемый Александръ Сергѣевичъ, посланное 25 мая. Ради Бога, простите за такое долгое молчаніе; но, честное слово, дѣла такъ много, и притомъ не требующаго ни малѣйшаго отлагательства,—такъ много, что иногда просто не знаешь, зa чтò приняться. Очень больно мнѣ за Петербургъ, который мнѣ ничего хорошаго къ пріѣзду не готовитъ, если судить по тѣмъ свѣдѣніямъ о нашемъ домѣ, какія вы сообщаете. Кстати, обращаюсь къ вопросу, который вы такъ деликатно пропускаете. Дѣло въ томъ, что вы на свои деньги выкупили мебель, заложенную моимъ братомъ. Денегъ этихъ я вамъ въ настоящее время возвратить не могу, ибо самъ очень постоянно въ нихъ нуждаюсь. Не могу ли я предложить вамъ слѣдующаго рода вещь: не приступать ни къ какимъ поправкамъ и платежамъ по дому прежде того, какъ вы соберете слѣдующія вамъ деньги? Это будетъ,

конечно, нескоро, потому что домъ принимаете вы въ самомъ безобразномъ видѣ, какой только можетъ быть; но что же мнѣ дѣлать? Вы себѣ представить не можете моего вѣчно-несчастнаго положенія! Ради Создателя, напишите, какъ вы! Меня это очень непріятно безпокоитъ: я и такъ ужъ очень много вамъ обязанъ. Что касается до дома и всѣхъ возможныхъ по оному вопросовъ, то прошу васъ поступать по вашему усмотрѣнію, впередъ увѣряя, что никакихъ съ моей стороны вопросовъ и неудовольствій не послѣдуетъ, кромѣ самой глубокой благодарности. Все, рѣшительно все, что вы сдѣлаете, будетъ для меня великой услугой.

Очень сожалѣю о вашей болѣзни, сожалѣю сердечно, какъ только можетъ сожалѣть человѣкъ, испытавшій, что̀ она значитъ. Не думаю, чтобы это было что-нибудь серіозное—не дай Богъ никому! Мое здоровье, наконецъ, рѣшительно улучшается, улучшилось настолько, что Боткинъ, у котораго я былъ недѣли двѣ тому назадъ, сказалъ: «У васъ теперь остались такіе пустяки, что я позволилъ бы вамъ и на нынѣшнюю зиму ѣхать въ Петербургъ, но меня останавливаетъ то, что и вашъ отецъ болѣлъ грудью. Что же касается горла, то, хотя оно уже не опасно, но вы еще долго съ нимъ промучаетесь». Вотъ его подлинныя слова. Велѣлъ пить воды «Obersalz-Brunner», потомъ—раннія утреннія прогулки, и даже говоритъ, что осенью можно будетъ купаться. Это лѣченіе водами вскочитъ мнѣ опять въ деньгу, потому что ихъ въ Ялтѣ нѣтъ, а придется выписывать.

Жизнь моя идетъ день за день безъ всякихъ измѣненій: утромъ, до обѣда работаю, послѣ обѣда работаю, а вечеромъ иногда пойду къ Филиппову или гуляю: никакихъ развлеченій, потому что они здѣсь возмутительно дороги и рѣдки. Мастерская—такая же отвратительная, какъ и была; только рефлексъ перешелъ съ одной стороны на другую, да стало тѣснѣе, потому что повѣсилъ на всѣ двери и окна драпри, которыя концентрируютъ свѣтъ. Если бы вы знали, дочего я приглядѣлся къ картинамъ! Цѣлый годъ, съ ранняго утра до поздняго вечера, онѣ торчатъ передъ глазами. Доходитъ до того, что я ихъ не могу видѣть, и онѣ мнѣ по очереди кажутся такими отвратительными, что хочется взять да и разодрать. Необходимо было бы уѣхать на нѣкоторое время куда-нибудь, чтобы посмотрѣть свѣжими глазами; но время такъ дорого, а денегъ такъ мало, что это, вѣроятно, придется отложить.

Въ Ялтѣ, съ пріѣздомъ Царской Фамиліи все въ страшной пропорціи вздорожало. Вообще жизнь въ Ялтѣ среднему сословію не по плечу. Но одна мысль, что набавятъ плату за квартиру, приводитъ меня въ ужасъ. А это очень можетъ быть: уже двѣ нижнія комнаты сегодня заняты за такую цѣну, что вы не повѣрите. Слушайте: двѣ комнаты, т. е. одна, раздѣленная перегородкой, съ некрашеннымъ, кривымъ поломъ и самой глупой и неудобной мебелью 20-хъ годовъ, во дворѣ, съ маленькими окнами,—отдается по 100 рублей въ мѣсяцъ! Это еще, говорятъ, дешево, а получше мебель, съ балкончикомъ, берутъ по 10 рублей въ сутки! Сапоги, фуражки, словомъ, все подобное—баснословныхъ цѣнъ. Я купилъ себѣ ботинки, заплативъ за нихъ 9 руб. 50 коп., и онѣ черезъ три дня распоролись. Словомъ, тошно и распространяться. Простой мужикъ, поденьщикъ, неумѣющій ровно ничего дѣлать, беретъ 2 руб. и 1 руб. 50 коп. въ сутки, т. е. отъ 7 часовъ до 7. Самый дешевый докторъ—2 рубля визитъ, и то въ такомъ только случаѣ, если въ недѣлю два визита. Но за то фрукты—это просто даромъ: съ 14 мая мы здѣсь ѣдимъ черешни,

да вѣдь какія?—Какихъ вы въ Петербургѣ не найдете одной ягодки, и платимъ за око, т. е. за три фунта, отъ 6 до 18 копѣекъ. Черезъ недѣлю будутъ уже хорошія груши, абрикосы, и такъ далѣе. Я уже не говорю о тѣхъ фруктахъ, которые привозятъ изъ Греціи и Турціи; тѣми базаръ заваленъ и теперь. Рыба также дешева, особенно зимой. И какая здѣсь вкусная рыба! Съ нашей рѣчной рыбой нѣтъ никакого сходства.

Сюда пріѣхали братъ Боткина [1]) и Постниковъ и очень часто бываютъ у меня. Вообще посѣтителей у меня въ мастерской бываетъ много, прахъ бы ихъ побралъ (nota bene). Былъ даже Айвазовскій и изъявилъ свое удовольствіе по поводу нашего знакомства. Изъ придворныхъ, былъ пока только докторъ Императрицы, Гартманъ, а на дняхъ желаетъ заѣхать графъ Стенбокъ. Этому, впрочемъ, буду весьма радъ, такъ какъ онъ—предсѣдатель Общества поощренія, а потому мнѣ лично нелишній. Можете повѣрить, я не знаю, здѣсь ли Великій князь Владиміръ Александровичъ. Пожалуйста, напишите, что знаете объ академическомъ конвентѣ; вѣдь моя участь рѣшается, а я ничего совершенно не знаю. Кстати, сообщите адресъ Крамскаго и компаніи, если помните. Да не знаете ли, пріѣхалъ ли Григоровичъ изъ-за границы, или нѣтъ?

Въ Ялтѣ за послѣдніе дни стоятъ очень дурныя погоды: дождь—безпрестанно, а вчера ночью былъ такой страшный громъ, что нельзя было спать; молнія была такъ сильна, что я, закрывши глаза, видѣлъ свѣтъ ея. Вслѣдствіе сильныхъ дождей, водопадъ у Чансу страшно увеличился, такъ что изъ Ялты видно, какъ вертится пѣна на тѣхъ мѣстахъ, гдѣ вода ударяется о скалы. Этотъ водопадъ находится отъ Ялты въ семи верстахъ. Проводники-татары и тѣ, которые посѣщали его, говорятъ, что къ нему нельзя подойдти ближе ста шаговъ: снесетъ въ пропасть движеніемъ воздуха, и всѣ деревья, стоящія отъ него на такомъ разстояніи, такъ и треплетъ, какъ въ бурю. Не могу самъ провѣрить всего этого, потому что во время большихъ дождей тамъ очень сыро и холодно, да и пѣна, разлетаясь въ воздухѣ, образуетъ такой сильный и мелкій дождь, который промачиваетъ насквозь платье въ самое короткое время; дорога, которая ведетъ къ водопаду, отъ этого дождя безпрестанно смывается и обрушивается. Я, впрочемъ, видѣлъ этотъ водопадъ въ іюлѣ и августѣ прошлаго года, но тогда было мало воды, т. е. самой-то сути. Ну, однако, усталъ! Пожелайте мнѣ скорѣйшаго выздоровленія и возвращенія въ Петербургъ, а я пока желаю вамъ всего самаго лучшаго... Не буду выражать никакихъ сожалѣній и пошлыхъ словъ по поводу смерти вашей матушки. Вздумалъ-было поздравить съ Троицей, которая уже и прошла. Будьте здоровы! Преданный вамъ

Ѳ. Васильевъ.

VII

Ялта, августа 1872.

Прошу у васъ, Александръ Сергѣевичъ, прощенія за то, что до сихъ поръ не писалъ вамъ; но на это были и до сихъ поръ есть уважительныя причины. Смерть моего брата, Саши, глубоко меня поразила и оставила неизгладимый слѣдъ. Но это, впрочемъ, мое дѣло. Изъ Ялты мы, я и мама, ранѣе іюня или іюля

[1]) Михаилъ Петровичъ Боткинъ, живописецъ.

мѣсяца будущаго года выѣхать не можемъ, вопервыхъ потому, что раньше ѣхать несовсѣмъ хорошо для моего здоровья, а вовторыхъ потому, что не успѣю раньше этого времени окончить свои картины, тѣмъ болѣе, что я въ настоящее время долженъ работать четыре картины Великому Князю Владиміру Александровичу, а срокъ ихъ къ 24 декабря, такъ что все, что касается дома нашего, зависитъ совершенно отъ вашего благоусмотрѣнія. Здоровье мое въ послѣдній мѣсяцъ несовсѣмъ хорошо; впрочемъ, это уже пустяки, сравнительно съ настоящей болѣзнью.

Я цѣлый мѣсяцъ уже ничего ровно не дѣлалъ: отдыхалъ послѣ сдачи картины В. К. Владиміру Александровичу, которая ему очень понравилась, да отдыхъ вообще мнѣ необходимъ, потому что я сейчасъ чувствую себя хуже, если долго безъ отдыха работаю. Жара у насъ стоитъ несносная въ послѣднее время, но вообще нынѣшнее лѣто очень прохладное, т. е. не болѣе 27° круглымъ числомъ, считая съ мая мѣсяца; теперь же, т. е. съ половина августа, очень жарко. Виноградъ уже поспѣваетъ, хотя еще только ранніе сорта; но въ скоромъ времени поспѣютъ и болѣе поздніе. Лѣту въ Ялтѣ еще не видно конца, и уже оно очень надоѣло; впрочемъ, въ концѣ октября будетъ уже неболѣе 15° градусовъ тепла, такъ что можно будетъ гулять и днемъ, что̀ теперь совершенно невозможно. Написалъ бы больше, да рѣшительно нѐчего, не только найдти, но даже и выдумать: такъ вся жизнь здѣсь идетъ однообразно. Кстати, нельзя ли вамъ выслать свои карточки? Очень былъ бы вамъ за что благодаренъ. За неимѣніемъ живаго общества, мнѣ хотѣлось бы составить фотографическое.

Вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

VIII

Ялта, 1-10 октября 1872.

Милѣйшій Александръ Сергѣевичъ! Смѣю вамъ доложить, что вы напрасно заподозрили меня въ натянутости писемъ и вообще отношеній. Я не въ состояніи выносить ни первыхъ, ни вторыхъ, и прямо обрываю, если что-либо такое стало заводиться. Если мои письма выходили какими-то неестественными, то это потому, что вы имѣете дѣло съ человѣкомъ больнымъ. Вѣдь у меня постоянно то кашель—раздражаетъ, значитъ,—то жаръ какой-нибудь—послѣдствіе то же,—то бокъ болитъ, и такъ далѣе. Если же я буду писать письма тогда, когда мнѣ этого хочется, то вы, они, онѣ, не получаютъ ни одной строчки: такъ это рѣдко бываетъ. Вы думаете, что я въ Крыму перемѣнился и полюбилъ письма—разочаруйтесь: писать ихъ мнѣ точно также противно, а если я пишу ихъ, то благодаря только характеру, котораго у Ивана Ивановича, напр., нѣтъ. Я писалъ и ему, и сестрѣ, чтобы извѣстили о своемъ здоровьѣ, которое, по словамъ Иконникова, плохо, но до сихъ поръ не получилъ ни строчки. Что это?

Съ завтрашняго дня я начинаю такъ работать, какъ только человѣкъ способенъ. Мнѣ необходимо, ради того, чтобы не потерпѣть фіаско, исполнить четыре картины для Великаго Князя Владиміра Александровича къ 1 декабря, потому что 24 декабря онѣ уже должны стоять въ рамахъ, въ Петербургѣ. Каково положеніе? Каждая картина—панданъ и имѣетъ 1 аршинъ $8^1/_2$ вершковъ вышины и 13 вершковъ ширины. У меня для этихъ четырехъ картинъ даже этюды не написаны! Послѣдніе дни оканчивалъ маленькую картинку Импера-

трицѣ, а сегодня свезъ ее и далъ В. К. Владиміру Александровичу. По вышеписанному вы видите, Александръ Сергѣевичъ, что я даже на конкурсъ не напишу. Это—въ первый разъ. Я всегда писалъ на конкурсъ наугадъ, и выходило такъ, что съ грѣхомъ пополамъ удавалось кончить; на нынѣшній же разъ и думать нечего, тѣмъ болѣе, что Григоровичъ мнѣ пишетъ о послѣднемъ срокѣ вещь совершенно неутѣшительную, т. е. что онъ кончится 15 декабря. Если бы еще конкурсъ былъ въ концѣ марта, то я употребилъ бы все стараніе написать, а теперь и думать объ этомъ нечего. Такъ-то!

Да не забыть бы! Мой новый адресъ: «Художнику Ѳ. А. Васильеву, въ домъ Суходольскаго, въ Ялту». Какъ вы изволите видѣть, я переѣхалъ на новую квартиру. Это—рядомъ съ прежнимъ домомъ, и Иконниковъ знаетъ эту квартиру: одна большая зала, другая комната налѣво, тоже большая, третья—дверь изъ корридора; въ этой мама проектируетъ спальню себѣ и Роману—тоже довольно порядочная комната. Все сіе, съ хозяйской водою, обходится мнѣ баснословно дешево, судя по здѣшнимъ цѣнамъ, а именно 47 руб. въ мѣсяцъ. Мастерская лучше относительно величины, такъ что отъ картины можно отойдти на 6, на 7 шаговъ, и свѣтлѣе старой. Притомъ имѣются двѣ хорошія печи, отопляющія всѣ три комнаты, это—самое главное условіе, ибо докторъ мнѣ сказалъ, что онъ не ручается за меня, если я и эту зиму проживу въ прежней квартирѣ съ чугункой, извергающей, на подобіе Везувія, пепелъ, смрадъ и прочія принадлежности подземныхъ переворотовъ. Да и низкіе, до безобразія, потолки, а потому духота и тѣснота комнатъ ужасно дурно на больныхъ дѣйствуютъ. Теперь же я живу паномъ. Залъ, судырь мой, въ два окна, и пребольшія, очень чистенькая мебель, ковры (это—уже собственные) и прочія принадлежности; даже кресло-качалку купилъ, настоящее, повѣрьте, марсельское. Словомъ, я уже вижу, что я здѣсь долгій житель, а потому и начинаю принимать мѣры къ возможно-пріятному существованію. Вы еще, кажется, и не знаете, что я проживу здѣсь до конца, вѣроятно, августа будущаго года. Нескоро еще, очень нескоро зашумитъ поѣздъ желѣзной дороги подъ крышей петербургскаго воксала! Нескоро я увижу высокія трубы пригородныхъ заводовъ и вдохну въ себя чувство свободы вмѣстѣ съ запахомъ петербургскихъ улицъ! Раньше этого времени я не могу выѣхать изъ Крыма по той причинѣ, что еще опасно для здоровья, а вовторыхъ, я поставилъ себѣ непремѣнной задачей окончить все начатое, а дѣла по горло.

Куда ни посмотришь, вездѣ у меня лежатъ (вотъ тебѣ и разъ!) персики, груши, виноградъ. Да вѣдь какіе! Въ Питерѣ о такихъ плодахъ не имѣютъ ни малѣйшаго понятія. Вотъ, напримѣръ, виноградъ, который мнѣ сегодня подарилъ, какъ десертъ къ столу, мой хорошій знакомый, управляющій Ливадіей: тутъ семь сортовъ, названія которыхъ не упомню, потому что ихъ до трехсотъ. Вотъ одна кисть цвѣта запыленной бронзы, другая—сѣрая, какъ трико, третья—розовая, примѣчательная по необыкновенной величинѣ ягодъ; пятая—ярко-зеленая, примѣчательная по формѣ. Вотъ она, въ натуральную величину ягоды *). Сѣрыя ягоды сидятъ такъ густо, что принимаютъ различныя формы. Посмотрите, какое разнообразіе въ величинѣ! Какое разнообразіе цвѣтовъ и вкусовъ! Есть еще черныя, синія и другія ягоды. Да не хватитъ мѣста для описанія. Прощайте!... Нѣкоторая пауза...

---

*) Въ этомъ мѣстѣ письма помѣщенъ рисунокъ плодовъ, о которыхъ идетъ рѣчь. Онъ сдѣланъ очень небрежно и не имѣетъ художественнаго значенія, а потому мы его не воспроизводимъ. *Ред.*

Я, какъ кошка, что̀ въ баснѣ съѣла соловья послѣ похвалъ, не утерпѣлъ, и съѣлъ фунта три этихъ божественныхъ плодовъ, плодовъ Юпитера, а именно кишь-мишь. Вы, можетъ быть, подумаете, тотъ кишь-мишь, который продаютъ въ Петербургѣ вмѣстѣ съ гвоздями, саломъ и кислой капустой? Нѣтъ, это совсѣмъ другой!

Ну-съ, довольно объ пріятномъ. Александръ Сергѣевичъ, выручите, пожалуйста, меня въ этомъ случаѣ, какъ и въ другихъ! Извѣстно вѣроятно вамъ, что А. П. бомбандируетъ меня письмами о высылкѣ ей какихъ-то 17 руб., будто бы должныхъ ей еще моимъ покойнымъ отцомъ. Денегъ у меня здѣсь всегда такъ въ обрѣзъ, что я не имѣю никакой возможности высылать еще въ Петербургъ. Если у васъ есть какія-нибудь деньги съ дома, то, ради Бога, выдайте. Если нѣтъ—извѣстите. Она даже различные двусмысленности мнѣ пишетъ, способныя появляться въ ея головѣ; я, впрочемъ, на нее нисколько не сердитъ—даже совсѣмъ напротивъ.

Ой ой, какъ поздно! Жму вашу руку. Да! Сегодня встрѣтилъ во дворцѣ доктора С. П. Боткина: онъ завтра уѣзжаетъ. Далъ совѣты, пожелалъ всего хорошаго и велѣлъ обратиться къ Головину, его замѣнившему. Нашелъ цвѣтъ моего лица гораздо лучшимъ, посмотрѣлъ сейчасъ же горло, и тоже остался доволенъ. Словомъ, его уже нѣтъ! Съ Головинымъ познакомился тоже на-дняхъ. Покойной ночи!

Вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

IX

Ялта, 23 ноября 1872 г.

Хотя и давно получилъ, а все-таки не могу не сказать: вотъ такъ письмо! Я ей-ей не ожидалъ, Александръ Сергѣевичъ, получить такую газету! Знаете что?.. Я... я... ей Богу, сижу полчаса, и не знаю, на что прежде отвѣтить. Такая груда новостей! Вы, я думаю, хотите дать хорошій совѣтъ—писать то, что̀ придетъ въ голову.

Я такъ ясно вижу доброкачественность и логику этого совѣта, что немедленно ему и слѣдую. Погоды у насъ стоятъ безобразно-хорошія—15° тепла... Никакъ нельзя отстать отъ великихъ народныхъ привычекъ, ясно показывающихъ находчивость русскаго человѣка, и погода всегда является добродушнымъ избавителемъ во всѣхъ положеніяхъ. Желая быть чисто-русскимъ, бойко буду защищать народныя привычки и потому продолжаю о семъ необыкновенно-новомъ предметѣ: и такъ, 15° тепла, облака заглядываютъ хотя, но не оставляютъ на мѣстѣ преступленія никакихъ атрибутовъ. Вѣтра совершенно не слышно; вѣроятно, онъ еще не покончилъ ломать вывѣски и крестъ на маковкѣ Андрея Первозваннаго, украшающаго несовсѣмъ, впрочемъ, успѣшно, бульваръ и Андреевскій рынокъ. Розы хотя стали довольно рѣдки, но это только хорошія розы, плохія же здѣсь не переводятся весь годъ. Кипарисы получили новую силу и зелень, плющъ вполнѣ презираетъ зиму и съ ожесточеніемъ нападаетъ на дубы и на орѣхи, въ слабости потерявшіе свои листья. Здѣсь, впрочемъ, все цвѣтетъ круглый годъ, особенно общество домохозяевъ зимой совершенно *зацвѣтаетъ*... Міръ ему!..

Истощаю все свое время и всѣ умственныя способности, желая изъ ничего сдѣлать что̀-нибудь. Это относится къ картинѣ, которую я теперь—увы, не съ успѣхомъ совсѣмъ—работаю къ 24-му декабря для Великаго Князя Владиміра Александровича. Мотивъ до такой степени казенный, до такой степени неблагодарный, что обыкновенно бываетъ въ казенныхъ мотивахъ,—до такой

степени много истребившій во мнѣ крови, а съ нею и хорошаго настроенія, что я каждое утро со скрежетомъ зубовнымъ подхожу къ картинѣ, протянувъ впередъ муштабель въ видѣ копья, долженствующаго сразить моего смертельнаго врага. Если сказать вамъ еще то, что она должна быть написана въ одинъ мѣсяцъ!!! Мнѣ, мнѣ, обыкновенно тратящему на картину не менѣе 3-хъ столѣтій, написать недурно въ такое время!!! О, боги! Я уже не говорю, до какой степени она вредна для моей репутаціи. Изъ-за этой картины я не могъ написать на конкурсъ. Я, впрочемъ, при своемъ желаніи и успѣлъ бы написать, если Общество [1]) такъ безразсудно не вело бы себя. Я говорю о томъ, что Общество не находитъ нужнымъ заявлять желающимъ конкуррировать о срокѣ этого происшествія. Такъ случилось и со мной. Я, разсчитывая, что конкурсъ будетъ въ мартѣ, надѣялся написать и уже выбралъ мотивъ, обработываю его, и вдругъ за мѣсяцъ,—впрочемъ, кажется, за полтора,—да отъ 12 сентября получаю извѣстіе, что конкурсъ будетъ не въ мартѣ, а въ декабрѣ, именно 15-го числа, и картина должна быть тамъ, на мѣстѣ присужденія. Вотъ вамъ и одолжайтесь [2])! На это нѣкоторые могутъ возразить, что, во всякомъ случаѣ, осталось почти три мѣсяца, и можно было бы написать; но на это я этимъ нѣкоторымъ отвѣчу, что я, не зная, когда конкурсъ, могъ обязаться исполненіемъ какой-нибудь другой, срочной работы, что̀ со мною и случилось. Даже и на это возражаютъ и предлагаютъ мнѣ быть ясновидящимъ и предсказателемъ и увѣряютъ, что тогда этого не случилось бы, въ чемъ я, конечно, совершенно согласенъ съ этими господами; но,. не имѣя самонадѣянности и блестящихъ философскихъ способностей, долженъ признать себя неспособнымъ къ таковому ясновидѣнію. Э, постойте, постойте! Ей Богу, и васъ косвенно задѣлъ! Видите, какъ велика моя справедливость! Сейчасъ дошелъ до конца письма, написаннаго на лоскуточкѣ, гдѣ вы изволите говорить слѣдующія вещи: «Не объясняю себѣ спѣшности навязанной вамъ работы, тѣмъ болѣе, что для столовой [3]) необходимыя картины, «Сказки» Верещагина, далеко не всѣ готовы и будутъ сдѣланы неранѣе будущей зимы. Между тѣмъ въ Обществѣ на васъ ропщутъ и, какъ кажется, имѣютъ на это основаніе» (?). А что это, государь мой? Если бы я запомнилъ раньше это мѣсто въ вашемъ письмѣ, то не написалъ бы вамъ всѣхъ вышеизложенныхъ соображеній, но не потому, что вы правы, а потому, что объ этомъ писать, о правдѣ т. е., не люблю. Но уже написавши, я просто убѣждаюсь въ томъ, что это *нужно* было написать и что *нужно* было забыть этотъ лоскуточекъ съ его содержаніемъ. И такъ, казнитесь! Что меня подозрѣваетъ Общество—въ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго: Общество знаетъ меня по-наслышкѣ, да по картинамъ, а потому можетъ подозрѣвать, сколько душѣ угодно. Вы же, послѣ такого продолжительнаго знакомства со мною лично, не имѣете никакихъ причинъ подозрѣвать меня. Не стану излага́ть вамъ разныя причины моихъ поступковъ, вопервыхъ, потому, что не считаю нужнымъ оправдываться, считаю это даже униженіемъ нѣкотораго рода; да если бы и нужно было описывать *ходъ событій*, такъ иногда принялся бы за это съ большою точностью и увѣренностью, а потому пришлось бы исписать значительное количество стопъ бумаги, извести цѣлое море

---

[1]) Общество поощренія художествъ.

[2]) Выраженіе изъ повѣсти: «Ссора Ивана Ивановича съ Иваномъ Никифоровичемъ» Гоголя.

[3]) Во дворцѣ Великаго Князя Владиміра Александровича.

чернилъ и, по выполненіи такой циклопической работы, убѣдиться въ томъ, что этого никто не прочтетъ, а если и прочтетъ, то предложитъ какой-нибудь совѣтъ, въ родѣ, напримѣръ, ясновидѣнія, отъ котораго я уже однажды отказался. Что касается до того, скоро ли, нѣтъ ли Верещагина картины будутъ окончены, то мнѣ до этого никакого дѣла нѣтъ, также какъ и до столовой, для которой я ничего не работаю, ибо картина, заказанная мнѣ Великимъ Княземъ, пойдетъ не въ столовую, а на подарокъ, а кому и чему—я не имѣю права говорить. Прибавлю еще одно обстоятельство: всѣ въ Петербургѣ, въ томъ числѣ оказались и вы, Александръ Сергѣевичъ, рѣшаютъ *посвоему все;* т. е. *показалось* кому-нибудь, что я ничего не дѣлаю,—меня начинаютъ судить за то, что я ничего не дѣлаю; *показалось* другому, что я замышляю какую-то пакость—мнѣ начинаютъ совѣтовать не дѣлать ея, а если кому-нибудь покажется, что я уже сдѣлалъ,—мнѣ начинаютъ *грозить.* Скажите, пожалуйста, кому извѣстно, что̀ я здѣсь дѣлаю? Кому извѣстно, какъ и для чего я дѣлаю? Скажите, пришло ли кому-нибудь въ голову обратиться ко мнѣ и спросить что̀-нибудь? Всякій, кто только хочетъ, сочиняетъ про меня все, что угодно; всякій смотритъ на это, какъ на свою даже обязанность, и ниодному изъ нихъ въ голову не придетъ узрѣть всю правду, т. е. узрѣть, что все, что говорится тамъ, собственное сочиненіе! Я очень люблю хорошія сочиненія, снисходительно смотрю на безвредныя, но рѣшительно не могу понять сочинителей лжи, которая, по своей бездарности, приноситъ вредъ человѣку, который никому ничего дурного не сдѣлалъ, даже безсознательно. Вы, можетъ быть, даже навѣрно, удивитесь, что я такъ горячо пишу *изъ за пустяковъ.* Если бы вы побыли въ моей шкурѣ денекъ, вы бы поняли, отчего это. Я хотя и далеко отъ Петербурга, но пространство нисколько не мѣшаетъ всему, что я принимаю здѣсь. Такъ давно, такъ систематически меня преслѣдуютъ всевозможныя сочиненія Петербурга, что всякое терпѣніе лопнетъ. Я до сихъ поръ молчалъ, молчалъ и молчалъ, надѣясь, что истина вѣдь будетъ же открыта. Тщетное ожиданіе! Да притомъ же, кому какое дѣло, выйдетъ ли бѣда изъ этихъ сочиненій мнѣ? Есть возможность что-нибудь *предугадать, провидѣть*—всѣ предугадываютъ, всѣ стараются провидѣть, не потому что...

Довольно! Во всякомъ случаѣ, не моя вина, что письмо такъ печально окончилось; этому никто не долженъ удивляться, а совершенно наоборотъ, должны удивляться тому, откуда у меня берется иногда веселость!.. Больше рѣшительно не въ состояніи ничего написать. Не послалъ бы этого письма, но это была бы одна глупая вѣжливость, которая никому не принесетъ пользы, а только продлитъ непріятное недоумѣніе.

До слѣдующаго раза, надѣюсь, не произойдетъ чего-либо печальнаго, а потому и вы получите письмо болѣе веселое и болѣе достойное моего миролюбиваго характера, который единодушно хотятъ испортить въ уважающемъ васъ

Ѳ. Васильевѣ.

X

Ялта, 22 февраля 1873 г.

Письмо ваше, Александръ Сергѣевичъ, получилъ давно, но не могъ отвѣтить за множествомъ работы. Если мое письмо озадачило васъ, то это только потому, что вы всегда смотрѣли на меня, стоя на ложной почвѣ, т. е. смотрѣли

такъ, какъ смотрятъ на человѣка небрежнаго, разсѣяннаго, неточнаго и проч. въ этомъ родѣ. Благодаря этой ложной точкѣ зрѣнія, вы и въ томъ письмѣ усмотрѣли совсѣмъ не то, что слѣдовало: ни намековъ, ни двусмысленностей въ письмахъ я не употребляю, потому вопервыхъ, что это мнѣ не нужно, а вовторыхъ—не въ моемъ характерѣ высказывать свою мысль какими-то іероглифами, и я говорю прямо; втретьихъ, мнѣ *положительно нѣтъ времени* заниматься *такими пустяками, какъ намеки*. Въ доказательство всего этого, особливо послѣдняго, я повторяю вамъ одно мѣсто изъ того письма, за которое вы обидѣлись. Я дѣйствительно считалъ и считаю до сихъ поръ совершенно неумѣстною вашу фразу: «*на васъ Общество ропщетъ и, кажется, имѣетъ основаніе*». Это, какъ ни поверни, все обидно и нисколько не смягчается тѣмъ, что вы приводите въ оправданіе этой фразы въ послѣднемъ письмѣ. Комментировать все то письмо я совершенно отказываюсь, не потому, что боюсь не убѣдить васъ, а по неимѣнію свободнаго времени, которое у меня по вечерамъ все занято, хотя бы и небольшой важности дѣлами, но все-таки занято тѣмъ, чего я не могу не дѣлать. И въ этомъ послѣднемъ письмѣ вы смотрите на поступки нѣкоторыхъ нашихъ общихъ знакомыхъ съ ложной точки зрѣнія. Вотъ доказательства:

Описывая, какъ *воротилы* отступаютъ *отъ своихъ же постановленій*, вы положительно нелогично критикуете такія отступленія и видите въ нихъ только *нарушеніе формальности*, выпуская изъ виду *причину*, которая *совершенно, вполнѣ* уважительна. Баллотировать Забѣлло совершенно не нужно, потому что каждому художнику извѣстна талантливость сего послѣдняго, а талантливость есть входный билетъ на «четверги», единственный «открытый листъ»; баллотировка есть билетъ втораго достоинства—вотъ и все. Видѣть тутъ что-то дурное, предосудительное даже, значитъ видѣть то, чего нѣтъ, и братецъ онъ M-me Ге, или нѣтъ,—все равно, онъ былъ бы принятъ. *Никогда не нужно забывать, что четверги—домашній кружокъ художниковъ, которые имѣютъ полное право распоряжаться въ немъ* сегодня такъ, завтра иначе, и имѣютъ право и основаніе ограждать себя чѣмъ-угодно. Притомъ это общество имѣетъ иниціативу, заключающуюся *въ ядрѣ этого общества*. Это ядро, эту иниціативу, составляютъ 5, 6 членовъ, безъ которыхъ четверги немыслимы нравственно. Очень понятно, что эти 5, 6 человѣкъ не хотятъ обратить четверги въ мѣсто сборища всѣхъ, кому угодно будетъ войдти туда и мѣшать имъ.

Надѣюсь, это ясно! Противорѣчить и опровергать—не желать видѣть ясно виднаго. *Тоже самое, даже еще нелогичнѣе, разсужденіе о Крамскомъ*. Все, что вы написали про него, доказываетъ, что вы иногда можете видѣть то, чего нѣтъ на самомъ дѣлѣ. А во всемъ виновата предвзятая точка зрѣнія. Самый сильный врагъ человѣческаго мозга—предубѣжденіе: нѣтъ средствъ взглянуть на дѣло вѣрно, если этотъ неумолимый, всесильный врагъ займетъ хоть одинъ уголокъ въ головѣ и сердцѣ; никакіе доводы, никакія доказательства не помогутъ, и человѣкъ остается увѣренъ только въ томъ, что подсказываетъ ему предубѣжденіе, видитъ только тѣ стороны, которыя указываетъ предубѣжденіе. Вы, можетъ быть, и это примете за намеки, можетъ быть, и это письмо попросите комментировать; но я впередъ предупреждаю васъ, что не стану этого дѣлать, а если *вы этого потребуете, считая себя обиженнымъ*, то я, конечно, исполню это, но съ большой неохотой, по причинамъ уже объясненнымъ; а во избѣжаніе другихъ такихъ же недоразумѣній, придется прекратить нашу переписку, что, мнѣ кажется, не имѣетъ за собою необходимости и поводовъ.

Безъ погодъ не обойдешься, а потому съ нихъ и начнемъ. (Да и, правду сказать, изъ Крыма и писать не о чемъ, какъ о нихъ, да о безобразіяхъ, каковыхъ не встрѣтите на всемъ Земномъ Шарѣ, кромѣ Калифорніи, и то въ первое время открытія ея рудниковъ, когда сплывали туда всѣ негодяи и дармоѣды Земнаго Шара, желая добиться однимъ ударомъ заступа до милліонерства. Болѣе аналогичнаго мѣста и состоянія не подберешь). И такъ, погоды у насъ недѣли двѣ—весеннія. Бываютъ и хмурые дни, но тепло, и термометръ Р. не падаетъ ниже 14°. Фіалки рвали 20-го января, трава и нѣкоторыя крупнолистныя травы очень сочны и высоки, на кустахъ розъ распустились листья. Есть мѣста, гдѣ невозможно допустить мысли о февралѣ мѣсяцѣ. Такія мѣста производятъ поразительное впечатлѣніе: вы думаете, что находитесь гдѣ-нибудь въ Италіи, въ маѣ мѣсяцѣ; кругомъ васъ стоятъ высокіе лавры съ темнозелеными, сочными и блестящими листьями; мирты еще красивѣе по болѣе нѣжному цвѣту зелени. Тутъ—какое-то мохнатое дерево, тутъ—темнофіолетовые крупные листья какого-то мнѣ неизвѣстнаго растенія, тутъ—зеленовато-фіолетовый кустъ розъ; словомъ, и помину нѣтъ о зимѣ, кругомъ сочная зелень рисуется на темноголубомъ небѣ. Все это—буквально лѣтнее. (Лавръ здѣсь, и мирта, и плющъ, и еще, не знаю какія, растенія не теряютъ листа зимою, а даже, наоборотъ, становятся ярче и сочнѣе). Только—увы! —вѣтры одолѣваютъ иногда такъ, что не только я, но и люди совершенно здоровые, какъ здѣшніе греки, не любятъ выходить въ такую погоду; за то мальчишки живуютъ на улицѣ, не смѣняя лѣтняго платья. Смотришь на нихъ, и просто страхъ беретъ. Хоть бы когда-нибудь они дома посидѣли, хоть бы въ морозные дни, которыхъ здѣсь было шесть—семь, съ 3 и 4° морозу. Нынѣшняя зима особенно замѣчательна тѣмъ, что море все время было тихо, и бурь больше двухъ не насчитаешь, и то самыхъ жалкихъ, а это мнѣ совсѣмъ не по душѣ, такъ какъ я старательно изучаю волны. (Если бы морякъ прочелъ эти строки! Вотъ послалъ бы къ чорту всѣхъ маринистовъ, особенно прилежныхъ къ изученію.)

Послалъ на конкурсъ картину, которую положительно не думалъ окончить даже настолько. Въ самомъ дѣлѣ, это было очень рискованно; не знаю, сильно ли это отзывается на картинѣ. Очень бы было интересно получить и отъ васъ о ней мнѣніе, если это не лѣнь будетъ вамъ сдѣлать, или, лучше сказать, будетъ время, и если картина стоитъ этого. (Это—не скромность, а я дѣйствительно *положительно не знаю, что такое я здѣсь пишу*: сегодня мнѣ кажется картина сносной, завтра отвратительной, а передъ отсылкой просто *идеаломъ мерзости*. Тоже случилось и съ этой картиной.) Вѣдь уже скоро два года, какъ я не вижу ни одного художественнаго произведенія—шутка сказать! Если художникъ пишетъ картину въ деревнѣ, то и это отзывается, хотя художникъ всего какіе-нибудь два мѣсяца не видитъ картинъ; что же будетъ въ два года, когда прогрессивно забываешь всѣ видѣнныя картины!? Да еще прибавьте болѣзнь: я опять очень расхворался и только-что поправляюсь—поправляюсь медленно, но все-таки не къ худшему. Докторъ говоритъ, что мнѣ и думать нечего жить зимой 1873 года въ Питерѣ. Я все-таки буду въ немъ въ іюнѣ или началѣ іюля, на двѣ или три недѣли, а потомъ—за границу.

Вашъ *Васильевъ*.

Работаю до упаду и все время, *свободное отъ процедуры лѣченія*, у мольбетра.

XI

Ялта, 16 марта 1873.

Лежатъ передо мною два вашихъ письма, Александръ Сергѣевичъ, и въ первый разъ не доставляютъ ничего, кромѣ неудовольствія..... Зачѣмъ вы придали нашей перепискѣ этотъ характеръ? Если я сдѣлалъ вамъ что̀-либо непріятное, непріятное въ такой степени, какая видна изъ вашего послѣдняго письма въ особенности, то нужно было прямо сказать, что вотъ, дескать, милостивый государь, чего я не выношу, а потому и прошу васъ не писать ко мнѣ, или что-нибудь другое, но только въ этомъ родѣ. Зачѣмъ было заводить откуда-то издалека, намеками? Да вѣдь и теперь ничего не выяснено. Идетъ дѣло о какой-то логикѣ, которой здѣсь и мѣста совсѣмъ нѣтъ, идетъ дѣло о томъ, чего даже ни понять, ни назвать нельзя. Вѣдь такой переписки вести нельзя; вѣдь кто-нибудь посторонній, если бы ему показать наши письма, ничего, кромѣ смѣшнаго и глупаго, не найдетъ въ ней. Откуда вы въ моихъ письмахъ вычитываете, что я стараюсь доказать вамъ *превосходство свое надъ вами?* Вѣдь я свои письма помню отъ слова до слова, и *ни въ одномъ* письмѣ нѣтъ того, что вы пишете: «Не логично вамъ, юношѣ, внушать мнѣ съ подчеркиваніемъ фразъ и докторальнымъ тономъ, какъ я долженъ понимать уставы общества и какъ къ нимъ относиться», и проч. въ этомъ родѣ. Ну, что̀ это такое? Этого нѣтъ въ письмахъ моихъ. Если я писалъ о нелогичности разбора вашего, который вы дѣлали надъ постановленіемъ «четверговъ», такъ это совсѣмъ не значитъ, что я «внушалъ вамъ докторальнымъ тономъ, какъ должны вы понимать уставы общества», а высказывалъ свое мнѣніе, которое, если и вышло нѣсколько сильнѣе скромнаго, то это потому, что я считаю себя въ правѣ знать это общество больше, чѣмъ вы, ибо былъ его постояннымъ посѣтителемъ задолго не только до его настоящей формы, но и задолго передъ его, такъ сказать, видимымъ существованіемъ. Вы и на это, можетъ быть, скажете, что я все-таки меньше долженъ знать по одному тому уже, что я *юноша*. Но я этого слова къ себѣ не примѣняю и даже никогда не понималъ его въ обидномъ значеніи, которое вы какъ-будто ему хотите приписать. Юношами можно назвать многихъ, но меня—нѣтъ, если даже это слово примѣнить ко мнѣ въ самомъ настоящемъ его значеніи. Какъ это ко мнѣ идетъ—юноша!

Я принужденъ сказать вамъ еще разъ, Александръ Сергѣевичъ, то̀, что уже писалъ прежде: я положительно не могу отвѣчать на ваши письма такъ, какъ вы предложили какъ-то прежде послѣдняго письма; но это не потому, что это меня отягощаетъ [1]), а потому что, какъ я и писалъ уже, дѣла много, и если его даже меньше, чѣмъ у васъ, такъ не надо забывать, что я—человѣкъ больной; притомъ такія письма, съ комментаріями,—вчетверо больше по объему и неизмѣримо хуже всякаго непріятнаго дѣла; я уже не говорю, что цѣль писемъ исчезаетъ вовсе. Если вы и на слѣдующій разъ откажетесь писать письма

---

[1]) Я вамъ не одно письмо написалъ; если вы никогда не замѣчали этого прежде, то написали нынче только съ единственной цѣлью чѣмъ-нибудь кольнуть. Противъ этого возражать нельзя (но я пропускаю это).

другаго содержанія, то это будетъ значить, что мы другъ друга вовсе не понимаемъ и другъ другу не сочувствуемъ; а переписываться такимъ лицамъ смѣшно.

Хотя я искренно благодарю васъ за отчетъ по дому, однако не могу не сказать: зачѣмъ такая тщательность и аккуратность? Вы знаете, что я и безо всякихъ отчетовъ и точности не заподозрю васъ въ чемъ-нибудь. Это—только лишнее дѣло, заставляющее терять часы, и притомъ даромъ. Совершенно достаточно было написать: доходу X, и расходу X., т. е. безъ указанія отъ кого, когда и сколько, кому, когда и сколько; общая цифра—и достатоточно. Еще разъ повторяю, что хотя мы какъ-будто и ругаемся, но это нисколько не заставитъ меня желать подробныхъ отчетовъ, и благодарность моя отъ этого ни убавиться, ни прибавиться не можетъ, такъ какъ она очень велика. (Прошу васъ вѣрить хоть этому, и хоть въ этомъ не видѣть двусмысленнаго.) Къ слову: если вы будете уже видѣть двусмысленности въ моихъ письмахъ, то просто подчеркивайте ихъ въ оригиналѣ и оставляйте до нашего свиданія и объясненія; это—единственный способъ удовлетворительно кончить всякую чепуху; если вы думаете, что это можно рѣшить письменно (чего я, нѣсколько зная вашу практичность, не допускаю), то я могу только сказать: не для меня и не въ такомъ положеніи. Письменно вести что-нибудь долго и всегда невполнѣ удовлетворительно; вести же переписку о подозрѣніи въ двусмысленности, притомъ оскорбительной, невозможно; такія вещи даже великій ораторъ и логикъ, и юристъ, и кто хотите, рѣшитъ только съ большимъ трудомъ, а словесно гораздо скорѣе, чѣмъ письменно.

На настоящее письмо (отъ 6 марта) я отвѣчу вамъ однимъ выводомъ, сдѣланнымъ мною изо всей переписки вообще и изъ послѣдняго письма въ особенности. Всѣ сужденія его, за исключеніемъ весьма немногаго, невѣрны. Это я говорю не для того, чтобы сказать, что вы не умѣете судить вѣрно—совсѣмъ нѣтъ! Я этимъ только повторяю то, что̀ уже говорилъ вамъ. Предубѣжденіе, предвзятый взглядъ тоже—самый опасный врагъ человѣка и его разума, и проч., какъ вы можете прочесть въ томъ письмѣ. Тогда я только подозрѣвалъ, теперь же я знаю, что у васъ существуетъ предубѣжденіе противъ нѣкоторыхъ лицъ и взглядовъ. Это только доказываетъ вѣрность моей посылки, а слѣдовательно и вывода. Т. е. я, написавъ, что вы предубѣждены, сказалъ себѣ: человѣкъ предубѣжденъ (посылка), слѣдовательно онъ будетъ нелогиченъ въ тѣхъ случаяхъ, когда дѣло будетъ идти о людяхъ и взглядахъ, противъ которыхъ онъ предубѣжденъ (выводъ или результатъ). Что моя посылка была вѣрна—вы доказываете; что мой выводъ вѣренъ — доказываетъ посылка, ибо при невѣрности одного, не можетъ быть вѣрно другое, т. е. если невѣрна посылка, то при самой строгой логичности и послѣдовательности можно прійдти только къ самому необычайному выводу. Ваши посылки невѣрны, а въ посылкахъ все дѣло, отъ нихъ зависитъ и выводъ. Поэтому, гдѣ у васъ есть вѣрная посылка—таковъ же и результатъ; но большинство посылокъ невѣрно. Чувствую, что тутъ, хотя этого мнѣ и очень не хочется, необходимо хоть одно доказательство. Извольте!

Обо мнѣ—такъ какъ это все-таки остается чѣмъ было, хотя вы и опровергаете. Ваша посылка: «Пенсіонеръ Общества, получающій субсидію отъ Общества Поощренія художествъ, отказывается прислать на конкурсъ что-либо изъ своихъ работъ, за недостаточностью времени (таковаго 10 мѣсяцевъ, ка-

жется, и болѣе *). Вправѣ ли Общество роптать на такого пансіонера? По-моему и по Обществу—да». А *по-моему*, это—только руками разведу чужую бѣду! Уже про логику и говорить нечего. Вотъ тому доказательство: посылка невѣрна, а потому требовать другаго вывода и нельзя. Вотъ правильная посылка: Общество выдаетъ одному человѣку субсидію; этотъ человѣкъ боленъ, общество—какое, все равно,—не извѣщая его о срокѣ и времени конкурса или извѣщая поздно, требуетъ отъ пенсіонера картину къ сроку. Разсудительно, или нѣтъ оно поступаетъ? Неужели изъ этого можно сдѣлать выводъ: «разсудительно»? Общество еще такъ могло разсуждать потому, что оно этого не можетъ знать, того т. е., извѣщаютъ ли меня или нѣтъ. Даже, пожалуй, и вы можете дѣлать такіе выводы на первый разъ. Но, получивши письмо, въ коемъ обстоятельно изложено все, что нужно, повторять, да еще доказывать справедливость своего *подозрѣнія*—это, признаюсь!... Смыслъ этого таковъ: «Я не могу ошибаться, а потому ты мнѣ никогда не смѣешь замѣтить что-нибудь, хотя бы я тебѣ говорилъ, что только хочу», словомъ—старшинство (оно проглядываетъ особенно въ послѣднемъ письмѣ). Но я, Александръ Сергѣевичъ, долженъ сказать вамъ слѣдующее: хотите быть со мною какъ равный съ равнымъ—съ большимъ удовольствіемъ; не хотите—я рѣшительно не могу выносить подчиненность. Только на такомъ основаніи, какъ равенство, и существуютъ знакомства; все противное есть уже не знакомство, а подначаліе или положеніе племянника, внука и проч. Но и этого быть не можетъ. Какой же я вамъ племянникъ или внукъ? Это (старшинство) всегда дѣлаетъ меня неспособнымъ къ хорошему расположенію духа, безъ котораго сидѣть людямъ въ одной комнатѣ плохо.

Въ этомъ письмѣ ничего оскорбительнаго нѣтъ, такъ какъ оно не говоритъ *фразъ, а выясняетъ только мои взгляды*, которые я, по возможности, доказывалъ. Тѣ, которые остались безъ доказательствъ, я считаю очевидными и ненуждающимися въ комментаріяхъ. Не забывайте, что это письмо писано совершенно хладнокровно, безъ малѣйшей мысли оскорбить васъ. Эта мысль никогда не присутствуетъ въ моихъ письмахъ, что, надѣюсь, видно.

О фотографіяхъ до сихъ поръ ничего вѣрнаго не могу сообщить, такъ какъ долго не выходилъ изъ дому, да и фотографъ Рыльскій съ ума спятилъ, притомъ престраннымъ образомъ: вообразилъ, что онъ милліонеръ, и купилъ половину Ялты (буквально). Что онъ спятилъ—не мудрено, но что ему удалось купить половину Ялты въ долгъ—это совершенно необычайно, даже для сего несчастнаго мѣста. Всѣ покупки сдѣланы формально. Фотографію сломалъ въ два дня и строитъ уже новую въ три этажа, каменную. Гдѣ теперь Рыльскій—не знаю, хотя говорятъ—въ Ялтѣ; но ни дома, нигдѣ не могъ его уловить. Жена отъ него уѣхала, такъ что прежде всего надо разыскать кого-нибудь, кто знаетъ, гдѣ фотографическіе виды и принадлежности, и кто ихъ достать можетъ. Мнѣ самому крайне необходимы были фотографіи для работъ Великому Князю, но пришлось мучиться безъ нихъ. При первой возможности отберу какія будутъ на картонѣ или ненаклеенныя; послѣднія, впрочемъ, вѣроятно не сыщутся, такъ какъ ими завѣдывала жена, и всегда этотъ матеріалъ находился въ самомъ необычайномъ разлетѣ: одни—дома, другія—на чердакѣ, третьи—въ лабораторіи, четвертыя—въ прачешной, такъ что, когда искали снимокъ съ моей

---

*) Это ваше прибавленіе уже никуда не годится!

картины, то Ялты не было видно отъ пыли, которая поднялась при розыскахъ. (Нашли все-таки, не въ тотъ день, а черезъ недѣлю.) Притомъ прошу васъ сообщить: общіе виды Севастополя, или и части, напр., соборъ такой-то, курганъ такой-то, улица такая-то и проч. Это необходимо потому, что ихъ бездна. Цѣна на картонѣ (фотографіи величиною нѣсколько болѣе ¼ арш.) по 2 р., а ненаклеенныя—еще не знаю. Ожидающій перемирія или мира

Ѳ. Васильевъ.





Гордость семейства

картина Фр. Зимма

Фототипія В. И. Штейнъ. Спб Почтамтская, 13.



РИСУНКИ, ПРИЛОЖЕННЫЕ КЪ НАСТОЯЩЕМУ ВЫПУСКУ.

1. **Скульпторъ бар. П. К. Клодтъ въ минуты досуга, гравюра бар. М. П. Клодта.**— Нашъ знаменитый ваятель бар. Петръ Карловичъ Клодтъ (род. 1805 г., ум. 1867 г.), авторъ «Лошадей», что на Аничковскомъ мосту, памятника баснописцу И. Крылову, памятника Императору Николаю I и многихъ другихъ замѣчательныхъ скульптурныхъ произведеній, былъ душою преданъ искуству, трудясь надъ проектированіемъ и исполненіемъ своихъ, по большей части сложныхъ и колоссальныхъ, композицій съ ранняго утра и до поздняго послѣобѣденнаго часа и представляя собою, въ этомъ отношеніи, примѣръ удивительно-усидчиваго художника. Тѣмъ неменѣе, и у него бывали минуты отдыха и досуга, въ которыя онъ, подобно большинству дѣльныхъ людей, не любилъ сидѣть совсѣмъ сложа руки, а занимался какою-либо ручною работою, не требующею умственнаго напряженія. Въ эти минуты европейски-извѣстный скульпторъ превращался въ простаго столяра, слесаря, обойщика и т. п., принимаясь за починку своей домашней утвари или упряжи своей любимой шведской лошадки. Однажды, когда онъ трудился надъ поправкою для нея хомута, его сынъ, бар. М. П. Клодтъ, тогда еще юный художникъ, а теперь извѣстный живописецъ-жанристъ, нарисовалъ отца сидящимъ за этимъ занятіемъ, и очень вѣрно передалъ какъ обстановку его мастерской, такъ и самую его фигуру. Этотъ старый рисунокъ, могущій считаться портретомъ бар. Петра Карловича, хотя и передающимъ только частичку его лица, видимую съ затылка, воспроизведенъ въ прилагаемой гравюрѣ, составляющей одну изъ послѣднихъ аквафортныхъ работъ художника, о которомъ намъ уже не разъ приводилось говорить по поводу появленія ихъ въ нашемъ журналѣ.

2. **Тріумфъ Галатеи, картина Ф. Бушè.**—Въ третьей книжкѣ «Вѣстника» были помѣщены фототипическіе снимки съ двухъ картинъ малоизвѣстной у насъ, но весьма любопытной для любителей искуства, Стокгольмской Національной

галереи. Считаемъ нелишнимъ познакомить своихъ читателей еще съ однимъ перломъ этого собранія, особенно богатаго произведеніями французской школы, а именно картиною знаменитаго живописца красоты и грацій Франсуа Бушѐ (1703—1770). Стокгольмская галерея обладаетъ шестью картинами этого мастера, и среди нихъ «Тріумфъ Галатеи» занимаетъ первое мѣсто по величинѣ (1,3×1,62 метр.), сложности изящной композиціи, привлекательности фигуръ, блеску нарядныхъ красокъ, виртуозности письма и превосходной сохранности. Безспорно, это—одно изъ лучшихъ созданій Бушѐ, какія только существуютъ. Оно вполнѣ характеризуетъ художника, который, послѣ нѣкотораго пренебреженія къ нему, въ настоящее время вошелъ снова въ большой почетъ, какъ яркій выразитель артистическихъ вкусовъ своего вѣка.

3. **Бабушка, картина В. М. Баруздиной.**—Эта картина, изображающая весьма ветхую старушку, со сморщившимся, какъ печеное яблоко, но тѣмъ неменѣе привлекательнымъ, благодушнымъ лицемъ, съ костлявыми морщинистыми руками, заснувшею послѣ чтенія книжки, обращала на себя общее вниманіе на послѣдней художественной выставкѣ нашей Академіи, благодаря достоинствамъ своего исполненія, особенно же вѣрной передачи освѣщенія и удачному рѣшенію трудной задачи—вылѣпить темную старческую голову среди окружающихъ ее бѣлыхъ чепца и кофты. Эти достоинства получили признаніе не только со стороны публики и журнальной критики, но и вполнѣ компетентныхъ судій, такъ какъ «Бабушка» попала въ число картинъ, купленныхъ Академіею на счетъ Высочайше жалуемыхъ ей средствъ для пріобрѣтенія лучшихъ произведеній съ выставки.

О талантливой художницѣ, изъ подъ кисти которой вышла эта картина, мы можемъ сказать пока лишь немногое. Варвара Матвѣевна Баруздина—артистка еще молодая, только недавно начавшая являться со своими работами на выставкахъ. Она родилась въ 1862 г., съ 1880 по 1885 г. посѣщала классы Академіи художествъ въ качествѣ вольноприходящей ученицы, а теперь занимается живописью подъ руководствомъ профессора П. П. Чистякова. На академической выставкѣ 1888 года она фигурировала съ картиною: «Позируемъ», а въ 1889 г.—съ этюдомъ: «Старица». Обѣ эти работы, равно какъ и воспроизведенная въ нашемъ фототипическомъ снимкѣ, даютъ поводъ пророчить художницѣ еще большій успѣхъ на избранномъ ею поприщѣ, если она будетъ трудиться на немъ съ прежнимъ усердіемъ.

4. **«Гордость семьи», картина Ф. Зимма.**—Эта маленькая картинка производила фурроръ на прошлогодней международной художественной мюнхенской выставкѣ, привлекая къ себѣ зрителей и симпатичностью своего сюжета, и граціозностью композиціи, и вѣрностью рисунка, и силою колорита, и тонкою оконченностью исполненія. Многіе находили ее неуступающею лучшимъ произведеніямъ Мейссонье. Художникъ удостоился получить за нее большую золотую медаль, а самая картина, на первыхъ же дняхъ выставки, была продана за огромную цѣну, 50.000 марокъ.

Авторъ этой прелестной картинки, занявшій ею одно изъ выдающихся мѣстъ среди живописцевъ современной нѣмецкой школы, несовсѣмъ чуждъ нашему отечеству, такъ какъ провелъ нѣсколько времени въ его предѣлахъ и оставилъ въ немъ произведенія своей искусной кисти. Францъ Зиммъ, историческій и жанровый живописецъ, родился въ Вѣнѣ, въ 1853 г., учился въ тамошней академіи подъ руководствомъ Энгрота и Фейербаха и, для доверше-

нія своего артистическаго образованія, былъ посланъ въ Римъ, въ качествѣ пенсіонера австрійскаго правительства. Изъ Рима онъ отправился въ Малую Азію, попалъ на Кавказъ и, будучи приглашенъ въ Тифлисъ, украсилъ стѣнными картинами своей работы лѣстницу тамошняго музея. Послѣ того онъ поселился въ Мюнхенѣ, гдѣ и живетъ до настоящаго времени. Какъ на главные его труды, можно указать, сверхъ вышеупомянутыхъ картинъ въ Тифлисскомъ музеѣ, на иллюстраціи къ Фаусту Гёте (для полнаго собранія сочиненій этого поэта, изданнаго Гальбергеромъ), на изображеніе Мадонны съ Іисусомъ Христомъ и св. Іоанномъ, на большую картину, представляющую сцену въ восточномъ гаремѣ (для лейпцигской діорамы), на жанровую сцену: «Johannistriebe» и, наконецъ, на «Гордость семьи».





ПО ДОРОГѢ ВЪ ГОРОДЪ.

Гравюра Е. З. Краснушкиной.

ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУДАРСТВЕННЫХЪ БУМАГЪ.

ПРИЛОЖ. КЪ «ВѢСТНИКУ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ».

ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ВОСЬМОЙ

....

Выпускъ 5-й

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія и Фототипія В. И. Штейна, Почтамтская ул., 13
1890

Печатано по распоряженію Императорской Академіи художествъ.



СПОСОБЫ РАЗМНОЖЕНІЯ ПРОИЗВЕДЕНІЙ ИСКУСТВА

Статья Ѳ. Ѳ. ПЕТРУШЕВСКАГО

Картины, писанныя масляными красками, доступны по цѣнѣ немногочисленному классу людей; акварельныя работы и даже оригинальные рисунки также составляютъ нѣчто исключительное для любителя, обладающаго умѣренными средствами. Болѣе доступны копіи разнаго достоинства, сдѣланныя красками или иначе; однако и такія работы художника, цѣнимыя болѣе или менѣе высоко, еще не дѣлаютъ произведеній искуства общедоступнымъ достояніемъ. Возникшее, съ изобрѣтеніемъ печатанія, гравированіе было, въ продолженіи нѣсколькихъ вѣковъ, единственнымъ могущественнымъ средствомъ размноженія произведеній искуства. Книга, вышедшая изъ-подъ печатнаго станка, сдѣлала мало-по-малу ненужными или почти излишними манускрипты, но эстампы, печатаемые съ гравюръ, не упразднили надобности въ копіяхъ съ картинъ, служившихъ оригиналами граверу. Работа гравера не есть просто копія, потому что ему приходится передавать достоинства подлинника совсѣмъ инымъ матеріаломъ и инымъ способомъ, чѣмъ тѣ, которыми сдѣланъ оригиналъ, ибо обыкновенный эстампъ печатается одною краскою, воспроизводящею черты гравюры, лишь условно передающія подлинникъ.

Гравированіе есть отдѣльная отрасль искуства, второстепенная, конечно, коль-скоро гравюра есть копія съ готовой

картины, а въ этомъ было и есть ея главнѣйшее назначеніе. Но въ тѣхъ случаяхъ, когда гравированіе замѣняетъ рисованіе, т. е. когда художникъ, вмѣсто карандаша и бумаги, употребляетъ иглу или рѣзецъ и металлическую доску, чтобы на ней изобразить свой рисунокъ съ цѣлію распространить его въ видѣ печатныхъ оттисковъ,—въ такихъ случаяхъ, гравюра пріобрѣтаетъ уже болѣе высокое значеніе. Однако, все же не гравюра собственно, а печатаніе съ гравированной доски размножаетъ экземпляры художественнаго произведенія; хорошее печатаніе требуетъ привычныхъ пріемовъ и даже нѣкотораго пониманія красоты гравюры и ведется довольно медленно, что̀, въ соединеніи съ высокой цѣнностью гравированія, служитъ причиной тому, что эстампы еще не такъ доступны по цѣнѣ, какъ было бы нужно для легкаго распространенія ихъ въ малоимущихъ классахъ общества.

Печатаніе эстамповъ съ гравюръ, исполненныхъ на мѣди, идетъ гораздо медленнѣе, чѣмъ печатаніе книгъ; только такая гравюра можетъ быть помѣщена въ строкахъ текста и печатана по быстрому способу, которая сдѣлана особеннымъ образомъ, а именно когда она выпукла. Подобныя гравюры прежде исключительно рѣзались на деревѣ, но теперь дѣлаются и на металлѣ, преимущественно на цинкѣ. Виды гравированія для книгъ имѣютъ особенную важность для размноженія произведеній изящныхъ искуствъ. Нынѣ милліарды экземпляровъ графическихъ изображеній выходятъ ежегодно изъ-подъ печатныхъ станковъ; книга съ картинками проникаетъ даже и у насъ во всѣ классы общества, нерѣдко только благодаря картинкамъ. Назначеніе этихъ картинокъ—главнѣйше двоякое: онѣ или служатъ простымъ пополненіемъ и поясненіемъ печатнаго текста, или же имѣютъ самостоятельное художественное значеніе, когда картинка и помимо текста можетъ быть предметомъ вниманія, производя болѣе или менѣе сильное впечатлѣніе.

Иллюстраціи, изображающія сцены изъ текущихъ событій или какіе-либо предметы, представляющіе лишь современный интересъ, рисуются и гравируются спѣшно, для удовлетворенія насущной потребности иллюстрированной газеты или инаго краткосрочнаго изданія. Для нихъ требуются быстрые и дешевые способы размноженія произведеній карандаша или другаго рода рисунковъ. Требованіе дешевизны должно быть удовлетворено во что бы то ни стало, потому что тысячи людей хотятъ теперь видѣть и получить то, что прежде было доступно лишь десяткамъ. Поэтому заслуживаютъ подробнаго разсмотрѣнія способы приготовленія гравюры для обыкновенныхъ иллюстрацій, служащихъ къ поясненію строкъ текста.

Но книга, кромѣ спѣшныхъ иллюстрацій, можетъ содержать въ себѣ и высшаго достоинства копіи съ картинъ или иныхъ художественныхъ произведеній; наконецъ, картинки могутъ быть даже самостоятельными произведеніями. Изготовленіе такихъ хорошихъ картинокъ, опять съ условіемъ дешевизны, представляетъ

трудную техническую задачу, еще невполнѣ нынѣ рѣшенную, однако подвигающуюся къ рѣшенію, благодаря широкому содѣйствію свѣтописи (фотографіи) дѣлу гравированія—содѣйствію столь энергичному и самостоятельному, что даже слово «гравюра» невсегда можетъ служить точнымъ и вѣрнымъ названіемъ тѣмъ металлическимъ клишѐ, которыя употребляются въ книгопечатаніи для картинокъ.

Вообще удешевленіе копій съ произведеній искуства становится болѣе и болѣе легкимъ, благодаря облегченію техническихъ средствъ, которыми въ наше время пользуются граверы и печатники, какъ посредники между авторами произведеній и публикою. Въ коммерческомъ стремленіи понизить цѣну иллюстрированныхъ изданій и отдѣльныхъ эстамповъ, не уменьшая ихъ достоинства, и тѣмъ увеличить число подписчиковъ, есть своя доля попутно получаемой эстетической пользы, такъ какъ съ улучшеніемъ иллюстрацій воспитывается вкусъ въ общественной массѣ, а примитивные суррогаты художественныхъ произведеній, въ видѣ ли плохихъ гравюръ, или плохихъ копій красками съ картинъ, будутъ становиться все менѣе и менѣе кому-либо нужными. Способовъ приготовленія гравюръ и печатанія съ нихъ такъ много, что публика, для которой эти произведенія издаются, совершенно теряется въ ихъ классификаціи, въ ихъ художественной и матеріальной оцѣнкѣ. Конечно, одни названія, даваемыя тому или другому роду произведеній, каковы, напримѣръ, литографія, фототипія, цинкографія, не опредѣляютъ ихъ достоинствъ; но безъ этихъ особыхъ названій нельзя обойдтись не только спеціалистамъ граверпаго и печатнаго дѣла, но и всякому любителю печатныхъ изображеній, желающему хоть нѣсколько разобраться въ системахъ гравированія, усложненныхъ нынѣ примѣненіемъ къ нимъ свѣтописи и свѣтопечатанія.

Въ намѣреніи помочь читателю вникнуть въ разновидности гравернаго и печатнаго дѣла, написана настоящая статья; но ея авторъ заранѣе проситъ ожидать отъ нея неболѣе какъ руководства къ первому знакомству съ предметомъ, который, по сложности своей, можетъ сдѣлаться доступнымъ лишь послѣ чтенія спеціальныхъ сочиненій и сравнительнаго разсматриванія большаго числа печатныхъ произведеній искуства, техника которыхъ болѣе или менѣе подробно описывается въ этихъ книгахъ. Въ различныхъ мѣстахъ предлагаемой статьи помѣщены названія сочиненій и критическіе о нихъ отзывы — сочиненій, могущихъ полнѣе удовлетворить любознательность читателей.

Мы подраздѣляемъ нашу статью на части, соотвѣтственно виду эстамповъ, отпечатанныхъ или одною или многими красками, а также отличая собственно гравюру отъ тѣхъ, замѣняющихъ ее въ извѣстныхъ случаяхъ, физико-химическихъ изображеній, которыя относятся къ отдѣлу свѣтопечатанія.

I

Гравированіе и печатаніе (въ одинъ тонъ)

Гравюра, т. е. доска съ гравюрою, сама по себѣ, не размножаетъ произведеній искуства; поэтому она могла получить нѣкоторое развитіе лишь послѣ изобрѣтенія печатанія, которое, въ свою очередь, не могло бы имѣть большаго значенія, если бы не было предъ тѣмъ изобрѣтено приготовленіе бумажной массы и бумаги — матеріала гораздо болѣе дешеваго, чѣмъ пергаментъ. Изобрѣтеніе бумаги относятъ къ первой половинѣ XIV столѣтія, а книгопечатаніе подвижными буквами явилось столѣтіемъ позже.

Первая достовѣрная гравюра, отпечатанная на бумагѣ, помѣчена 1418 годомъ; эта гравюра на деревѣ, изображающая Пресв. Дѣву, окруженную четырьмя святыми, хранится въ брюссельскомъ музеѣ. Вторая по времени, дошедшая до насъ гравюра (св. Христофоръ) носитъ на себѣ обозначеніе 1423 года. Первая книга, напечатанная наборомъ подвижныхъ буквъ, вышла въ свѣтъ въ 1454 году. Нельзя утверждать, что печатаніе гравюръ было неизвѣстно до начала XV столѣтія; нѣкоторые изслѣдователи художественной старины пытались доказать, что опыты гравированія для печати сдѣланы были въ Италіи въ концѣ XIII столѣтія, до изобрѣтенія бумаги. Не вдаваясь въ трудно-разрѣшимые вопросы о началѣ того или другаго изобрѣтенія, мы ограничимся принятіемъ факта, что первыя гравюры для печати предшествовали подвижнымъ типографскимъ буквамъ, и что первыя гравюры, способствовавшія распространенію различныхъ рисунковъ, большею частью религіознаго содержанія, были сдѣланы очень грубымъ образомъ на деревѣ. Не безызвѣстно, впрочемъ, что археологія старалась доказать, что образцы выпуклой гравюры на металлѣ явились еще ранѣе гравюры на деревѣ; но значеніе этого стариннаго способа гравированія на металлѣ ничтожно сравнительно съ услугами, принесенными гравюрою на деревѣ.

Печатаніе гравюръ вообще ведется способами, зависящими отъ свойствъ самой гравюры, т. е. отъ того, будетъ ли она углубленною, какова гравюра на мѣди, сдѣланная рѣзцомъ, или же будетъ выпуклою, какова гравюра на деревѣ. Особенности того или другаго рода гравюръ требуютъ приспособленныхъ къ нимъ особенныхъ прессовъ, различныхъ пріемовъ тисненія, различныхъ сортовъ краски и способовъ натиранія ею гравированныхъ досокъ. Главныхъ разновидностей печатанія насчитывается три: печатаніе съ выпуклыхъ гравюръ, подобное печатанію съ выпуклыхъ буквъ, или обыкновенное типографское; печатаніе съ поверхности, очень мало отличающейся отъ плоской, или литографское, и третье—печатаніе съ углубленныхъ гравюръ. Обыкновенное типографское печатаніе есть самое скорое,

вслѣдствіе чего выпуклыя гравюры пользуются особеннымъ предпочтеніемъ издателей иллюстрированныхъ книгъ: такія гравюры могутъ быть поставлены въ наборъ рядомъ съ типографскими буквами и затѣмъ отпечатаны обыкновеннымъ типографскимъ прессомъ. Печатаніе литографское и съ углубленныхъ гравюръ идетъ гораздо медленнѣе и стоитъ дороже перваго.

Было сказано, что гравюры могутъ быть раздѣлены на три главные отдѣла, такъ сказать, геометрически отличные другъ отъ друга,—на гравюры выпуклыя, плоскія и углубленныя; но каждый изъ этихъ отдѣловъ имѣетъ много подраздѣленій, такъ что всѣ разновидности гравированія представляютъ нынѣ очень сложную систему, вдобавокъ съ неустановившейся терминологіей, во всякомъ случаѣ невыражающей сущности каждой изъ нихъ. Начинаемъ обзоръ разныхъ способовъ гравированія съ рѣзьбы на деревѣ или ксилографіи (xylographie, gravure sur bois, Holzschnitt, wood engraving) — какъ ее называли въ прежнее время. Гравюра на деревѣ есть выпуклая, т. е. всѣ черты рисунка, которыя должны выдти на бумагѣ, послѣ отпечатанія, черными, должны быть оставляемы выпуклыми на гравюрѣ. Порядокъ изготовленія гравюры состоитъ, главнымъ образомъ, въ слѣдующемъ:

На плоской и гладко-отшлифованной поверхности деревяннаго бруска рисуютъ, обыкновенно карандашемъ, подобно тому, какъ рисуютъ на бумагѣ; для того, чтобы рисованіе на деревѣ еще болѣе походило на обыкновенное, поверхность дерева натирается бѣлою краскою. Гравированіе состоитъ въ томъ, что вынимаютъ рѣжущимъ инструментомъ дерево изо всѣхъ промежутковъ между чертами, проведенными карандашемъ, со вниманіемъ оставляя характеръ, т. е. форму каждой черты, безъ измѣненія. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ черты лежатъ близко одна къ другой,—углубленія, оставленныя между ними, будутъ по необходимости незначительны; но между достаточно удаленными чертами прорѣзываются или выкапываются въ деревѣ бороздки, по возможности глубокія. Послѣ такой работы рѣзчика, всѣ линіи рисунка, оставаясь попрежнему на одной общей плоскости, будутъ возвышены надъ вырытыми инструментомъ желобками. Такая выпуклая гравюра, какъ и обыкновенный металлическій шрифтъ, при натираніи ея краскою, становится черною лишь на выпуклыхъ частяхъ; бумага, положенная на такую гравюру, будучи прижата прессомъ, принимаетъ краску съ выпуклостей на себя, а тѣ части бумаги, которыя болѣе или менѣе вдавливаются въ желобки и вогнутости лежащія между черными чертами, остаются бѣлыми. Сѣрыми выходятъ на бумагѣ тѣ мѣста гравюры, въ которыхъ бѣлыя углубленія часто перемежаются съ черными выпуклостями, а совершенно черными тѣ ея части, въ которыхъ вовсе нѣтъ углубленій, или они очень незначительны по числу и ширинѣ; въ этомъ заключается сущность передачи свѣтотѣни гравюрою на деревѣ.

Если рисунокъ на деревѣ сдѣланъ не самимъ граверомъ, то работа послѣдняго состоитъ только въ томъ, чтобы не испортить и не измѣнить ни одной линіи рисунка, какъ бы ни была она сложна и прихотлива. Работа гравера, въ такомъ случаѣ, имѣетъ, такъ сказать, отрицательный характеръ, такъ какъ онъ вырѣзаетъ собственно не черты, проведенныя рисовальщикомъ, а тѣ части доски, которыя мѣшали бы ихъ видимости въ печатномъ оттискѣ. Въ прежнія времена, рѣзчики на деревѣ составляли въ нѣкоторыхъ странахъ особый цехъ; художникъ, исполнявшій рисунокъ на деревѣ, долженъ былъ отдавать цеховому мастеру этотъ кусокъ дерева для гравированія. По крайней мѣрѣ вѣроятно, что таковы были взаимныя отношенія рисовальщика и гравера во времена знаменитаго Альбрехта Дюрера (1471—1528) въ Нюрембергѣ, такъ какъ въ тѣ времена цехи очень ревниво охраняли свое право производить ту или другую работу, каждый по своей спеціальности. Въ исторіи искуства сохранилось не только имя главнаго гравера упомянутаго художника, но даже названіе города и улицы, въ которыхъ находилась его мастерская. Впрочемъ, есть основаніе думать, что Дюреръ самъ обводилъ острымъ инструментомъ по крайней мѣрѣ самыя нѣжныя части своего рисунка на деревѣ, а именно лицо, руки и ноги фигуръ, причемъ каждую черту обводилъ съ двухъ ея сторонъ, послѣ чего передавалъ доску граверу. Участіе рѣзчика того времени въ исполненіи гравюры опредѣляется слѣдующими строками одной книги, напечатанной во второй половинѣ XVI-го столѣтія: «Я—искусный рѣзчикъ по дереву и такъ хорошо вырѣзаю моимъ ножичкомъ всякую черту на моихъ брускахъ дерева, что, когда они отпечатаны на бѣлой бумагѣ, вы ясно видите тѣ самыя формы, которыя начертилъ художникъ; его рисунокъ—будь онъ грубый или тонкій—точно скопированъ черта въ черту».

Подобное тому могъ бы сказать и современный граверъ, если бы его задача не была часто гораздо сложнѣе, чѣмъ отдаленнаго его предшественника, исполнявшаго, по большой части, очень простые рисунки, нерѣдко только контурные. Конечно, и въ этомъ простѣйшемъ случаѣ, рѣзчикъ на деревѣ долженъ владѣть своими инструментами съ такою же увѣренностью и ловкостью, съ какими рисовальщикъ владѣетъ карандашемъ, и долженъ хорошо понимать достоинства рисунка, чтобы сознательно сохранить ихъ вполнѣ. Вообще же отъ нынѣшняго гравера по дереву требуется большая степень искуства, потому что художники часто дѣлаютъ рисунокъ карандашемъ при пособіи растушки, которая размазываетъ черты и сливаетъ ихъ между собою. Иные рисуютъ акварельной кистью, по частямъ чертятъ перомъ и вообще дѣлаютъ свой рисунокъ, нимало не заботясь о послѣдующемъ трудѣ гравера, который, въ такихъ случаяхъ, долженъ самъ придумать наилучшую систему линій, наименѣе измѣняющую характеръ рисунка.

Въ новѣйшее же время, вмѣсто всякаго рисунка, переводятъ на дерево фотографіи, снятыя камерою-обскурою съ натуры; для этого, покрываютъ поверхность дерева свѣточувствительнымъ слоемъ, на который накладываютъ негативъ, подъ которымъ образуется позитивъ, закрѣпляемый извѣстнымъ способомъ. На такомъ изображеніи, какъ и въ натурѣ, нѣтъ ни собственно контуровъ, ни какихъ-либо вспомогательныхъ для гравера штриховъ, какіе бываютъ въ карандашномъ рисункѣ. Граверъ старается подражать фотографіи, проводя рѣзцомъ рядъ параллельныхъ линій, расширяя ихъ въ однихъ мѣстахъ и съуживая въ другихъ, сообразно измѣненію силы освѣщенія въ свѣтописномъ изображеніи. Въ темныхъ мѣстахъ должны приходиться широкія части темныхъ линій съ узкими бѣлыми промежутками, а въ свѣтлыхъ мѣстахъ—наоборотъ.

Гравюра на деревѣ достигла такого техническаго совершенства, что общимъ своимъ видомъ можетъ подражать многимъ особенностямъ всякаго рисунка или гравюры, сдѣланной на металлѣ. Многіе граверы на деревѣ любятъ класть сѣтки пересѣкающихся штриховъ, на подобіе штриховъ, проводимыхъ на металлѣ. Но на металлѣ, черты, проводимыя углубленно рѣзцомъ, образуютъ точки пересѣченій съ полною чистотою, какъ они образуются сами собою при рисованіи карандашемъ, а граверу на деревѣ приходится съ большою осторожностью сохранять такія пересѣченія. Для этого онъ долженъ удалять крошечные кусочки дерева въ углахъ линій, чтобы не перерѣзать линій и не оставить маленькихъ площадокъ, которыя въ оттискѣ на бумагѣ вышли бы черными пятнышками. Гораздо легче гравировать на деревѣ, свободно перекрещивая линіи, проводимыя рѣжущимъ инструментомъ; но такія линіи отпечатаются на бумагѣ бѣлыми, что̀ невсегда красиво.

Гравюра на деревѣ наиболѣе изящна, когда пользуется собственно ей свойственными средствами; поэтому рисунокъ на деревѣ долженъ быть сообразованъ съ ними. Трудно дать подробное описаніе отличительныхъ признаковъ гравюры на деревѣ; но при небольшомъ навыкѣ, пріобрѣтаемомъ путемъ сравненія оттисковъ, отпечатанныхъ съ гравюръ, приготовленныхъ разными способами, легко отличить гравюру на деревѣ отъ другихъ.

Гравированіе на деревѣ не допускаетъ исправленія сдѣланныхъ ошибокъ; только въ случаяхъ крайней надобности высверливаютъ поврежденную часть и, вставивъ вмѣсто нея новый кусочекъ дерева, гравируютъ на немъ снова, соединяя какъ можно точнѣе вновь проводимыя углубленныя и выпуклыя черты съ окружающими ихъ прежними. Однако, обыкновенно бываетъ, что, послѣ нѣкотораго числа оттисковъ съ исправленной такимъ образомъ гравюры, контуръ врѣзаннаго куска обозначается бѣлымъ слѣдомъ.

Для этого рода гравированія употребляются бруски самшитоваго (буксоваго) дерева, выпиленные поперекъ фибръ. Большая

твердость этого дерева и плотное расположеніе въ немъ фибръ позволяютъ проводить плавно ряды самыхъ тонкихъ и близкихъ другъ къ другу линій. Въ старинное время гравировали на грушевомъ деревѣ, изъ котораго куски выпиливались, какъ обыкновенныя доски, вдоль ствола, такъ что волокна дерева тянулись по поверхности; движеніе рѣжущаго инструмента на такомъ кускѣ не могло быть одинаково вдоль волоконъ и поперекъ ихъ. Увѣряютъ, что выборъ дерева и перемѣна направленія въ выпиливаніи брусковъ составили столь существенное улучшеніе въ гравированіи на деревѣ, что нынѣшняя работа идетъ въ восемь или девять разъ скорѣе, чѣмъ шла бы по старому способу.

Инструменты современнаго гравера состоятъ изъ нѣсколькихъ различной ширины и толщины рѣзцовъ, съ различными по формѣ заостреніями.

Такъ какъ гравюра на деревѣ назначается преимущественно для печатанія въ текстѣ книги, то бруски дерева должны имѣть высоту, одинаковую съ типографскими металлическими буквами, для того, чтобы выпуклыя части гравюръ и буквъ, по установкѣ ихъ въ форму, всѣ приходились въ одной плоскости. Когда буквенный наборъ съ гравюрами приведенъ въ окончательный порядокъ, по нему прокатываютъ мягкій валекъ, намазанный типографскою краскою; краска переходитъ съ валька только на выпуклыя части, лежащія въ одной плоскости. Послѣ этого накладываютъ на наборъ слегка-влажный листъ бумаги и пропускаютъ все подъ вращающійся горизонтальный валъ, отъ давленія котораго на поверхность бумаги жирная краска переходитъ съ буквъ и гравюръ на бумагу.

Самшитовое дерево, по причинѣ своей твердости, выдерживаетъ большое число оттисковъ; но такъ какъ нѣкоторые иллюстрированные журналы печатаются въ числѣ многихъ десятковъ тысячъ экземпляровъ, то и самое твердое дерево оказывается недовольно прочнымъ, и нѣжныя части гравюры повреждаются. Для подобныхъ изданій приготовляются мѣдныя гальванопластическія копіи съ гравюръ, даже въ нѣсколькихъ экземплярахъ; съ деревянной гравюры снимается гуттаперчевая форма, въ которую, извѣстнымъ гальваническимъ способомъ, осаждается мѣдь, представляющая, по заполненіи формы, точное подобіе выпуклой деревянной гравюры. Эти металлическія копіи выглаживаются напилкомъ со стороны, противуположной гравюрѣ, и прикрѣпляются къ брускамъ дерева соотвѣтственной величины; такія металлическія копіи гравюръ получили названіе «клишѐ», а оттиски гравюръ въ текстѣ называются «политипажами». На всякомъ листѣ книги текстъ печатается съ двухъ сторонъ; поэтому на исподѣ политипажа могутъ прійдтись буквы, которыя, выдавливаясь на его лицевой поверхности, портятъ его тѣмъ значительнѣе, чѣмъ болѣе тонка бумага, употребленная для печати. Особенно хорошо исполненныя гравюры должны быть печатаемы съ текстомъ на толстой бумагѣ, или же

на отдѣльныхъ листахъ, вшиваемыхъ въ книгу; такого рода отдѣльные оттиски называются эстампами, хотя это названіе преимущественно присвоено оттискамъ съ мѣдныхъ досокъ. Гравюра на деревѣ, какъ и всякая выпуклая гравюра, печатается въ видѣ эстампа въ исключительныхъ случаяхъ; но съ гравюръ плоскихъ и углубленныхъ печатаютъ оттиски всегда отдѣльно отъ текста книги, такъ какъ они не могутъ быть печатаемы обыкновеннымъ типографскимъ прессомъ на-ряду съ набраннымъ буквеннымъ шрифтомъ.

Печатаніе типографскимъ прессомъ идетъ быстро сравнительно съ печатаніемъ эстамповъ; нынѣшнія скоропечатныя машины работаютъ даже очень быстро. Однако, относительно печатанія политипажей, нужно сдѣлать оговорку, а именно: необходимы приспособленія и предварительныя приготовленія къ хорошему ихъ печатанію, требующія и большой траты времени, и особеннаго умѣнія со стороны печатника. Валъ типографскаго пресса, при обыкновенномъ печатаніи, производитъ равномѣрное давленіе на всѣ части гравюры, и полученный отпечатокъ имѣетъ отъ этого дурной видъ: слабыя по тону и нѣжныя части гравюры отпечатываются темнѣе, чѣмъ нужно, а темныя части выходятъ сѣрыми, т. е. недостаточно темными. Для полученія хорошихъ отпечатковъ, нужно приготовить такъ называемую *приправку*, которая распредѣлила бы давленіе вала неодинаково на различныя части гравюры. Приготовленіе приправки состоитъ собственно въ томъ, что на валъ наклеиваютъ первый отпечатокъ набора текста съ гравюрами и на темныя мѣста этого отпечатка наклеиваютъ различной формы вырѣзки, сдѣланныя изъ другихъ экземпляровъ оттиска. Оконченная приправка имѣетъ видъ слабаго рельефа, наибольшая выпуклость котораго принадлежитъ самымъ темнымъ мѣстамъ гравюры, а наименьшая—самымъ блѣднымъ ея частямъ. Гравюры, прокатываясь подъ такимъ валькомъ, получаютъ наибольшее давленіе отъ него въ темныхъ мѣстахъ и наименьшее—въ свѣтлыхъ. Чѣмъ точнѣе и внимательнѣе сдѣлана приправка, тѣмъ лучше выходитъ оттискъ. Гравюры, печатаемыя въ ежедневныхъ изданіяхъ, обыкновенно выходятъ почти сплошными сѣрыми пятнами, въ которыхъ съ трудомъ можно что-либо разобрать вслѣдствіе отсутствія приправки; при такомъ печатаніи, самая лучшая работа гравера совершенно пропадаетъ *).

Гравированіе на деревѣ достигло въ наше время высокой степени совершенства; но большая часть ксилографическихъ

*) Большія подробности о приправкѣ при печатаніи можно найдти въ «Художественныхъ Новостяхъ» за 1889 г., № 24, въ замѣткѣ: «О печатаніи гравюръ». Но совершенно ясное понятіе объ этой важной подробности типографскаго дѣла можно составить себѣ лишь прочитавъ спеціально ей посвященную главу въ книгѣ: Die Buchdruckerkunst, von Alexander Waldon, Leipzig 1877 (томъ второй, стр. 232—259). Описаніе разныхъ особенностей приправки отлично объяснено на приложенныхъ политипажахъ, неприправленныхъ, наполовину приправленныхъ и, наконецъ, приправленныхъ во всѣхъ частяхъ.

работъ производится для поясненія текста, трактующаго о современныхъ текущихъ вопросахъ, которымъ посвящены нынѣшніе иллюстрированные журналы. Есть хроникеры-рисовальщики, какъ есть хроникеры-писатели; строки, поспѣшно набросанныя вторыми, пополняются и поясняются спѣшною въ такой же мѣрѣ работою рисовальщиковъ и граверовъ. Большая часть иллюстрацій назначается для возбужденія вниманія читателя на короткое время, по истеченіи котораго летучіе листки откладываются въ сторону и даже совсѣмъ забываются. Было бы ошибочно судить о достоинствахъ гравюры на деревѣ по такимъ наскоро-приготовленнымъ образцамъ; однако же и такіе, очень ловко и со вкусомъ сдѣланные, граверные эскизы нерѣдко производятъ лучшее впечатлѣніе, чѣмъ тѣ дешевыя цинкотипіи, нерѣшительныя и блѣдныя, которыми новѣйшіе издатели иллюстрацій спѣшатъ замѣнить, изъ-за своей денежной выгоды, гравюры на деревѣ. Мы разумѣемъ подъ цинкотипіей печатаніе съ гравюръ, сдѣланныхъ на цинкѣ при посредствѣ химическаго дѣйствія свѣта. Читатель увидитъ далѣе, что мы отдаемъ полную справедливость вмѣшательству свѣтописи въ дѣло размноженія изящныхъ произведеній; тѣмъ неменѣе, не можемъ пройдти молчаніемъ то обстоятельство, что плохія произведенія свѣтопечатанія ниже произведеній гравированія на деревѣ.

Оставляя окончательную оцѣнку художественнаго значенія гравированія на деревѣ на самый конецъ настоящей статьи, обратимся теперь къ разсмотрѣнію другихъ способовъ гравированія и, прежде всего, къ типу углубленнаго гравированія на мѣди. Впослѣдствіи мы еще разъ обратимся къ способамъ изготовленія выпуклыхъ клишѐ (металлическихъ), годныхъ для печатанія посредствомъ типографскаго станка.

Начало гравированія на мѣди съ цѣлью печатанія въ точности неизвѣстно, но самый старинный, сохранившійся до нашего времени, эстампъ съ металлической доски, какъ полагаютъ, относится къ 1452 г. Это—собственно пробный отпечатокъ рѣзной работы на металлѣ, извѣстной подъ названіемъ «работы чернядью» — работы, бывшей въ употребленіи гораздо раньше того времени, къ которому относится упомянутый эстампъ. Старинные серебряныхъ и золотыхъ дѣлъ мастера, бывшіе нерѣдко настоящими художниками-рѣзчиками, украшали свои издѣлія углубленною рѣзьбою, которую потомъ чернили; отсюда — италіанское названіе: «niello», и русское: «чернядь». Нѣкій италіанскій серебреникъ, по имени Финигверра, желая удостовѣриться, удалась ли ему гравюра, намазывалъ ее краскою и оттискивалъ на бумагѣ; одинъ изъ такихъ оттисковъ художественной композиціи Финигверры и считается родоначальникомъ искуства печатанія гравюръ. Нѣсколько позже, Мартинъ Шонгауеръ, въ Германіи, получилъ значительную извѣстность какъ граверъ-печатникъ; его самая старинная гравюра относится къ 1466 г.

На мѣди гравируютъ или рѣзцомъ (бюренемъ)—это классическій способъ гравированія, или иными способами, о которыхъ говорится далѣе. Плоская и гладкая доска красной мѣди покрывается сначала лакомъ, на которомъ слегка процарапываютъ рисунокъ иглою (длинною, стальною, заостренною палочкою). Послѣ этого погружаютъ доску на короткое время въ слабую азотную кислоту (крѣпкую водку), которая, растворяя мѣдь по слѣдамъ, оставленнымъ иглою, образуетъ слабо-вытравленный рисунокъ. Смывъ лакъ скипидаромъ, приступаютъ къ настоящему гравированію рѣзцомъ (burin, Grabstichel, au burin), который состоитъ изъ четырехгранной закаленной стальной палочки, срѣзанной наискось на концѣ съ ребра такъ, что срѣзъ имѣетъ ромбическую форму, а самый конецъ образуетъ острый уголъ ромба. Этотъ брусочекъ вдѣланъ противоположнымъ тупымъ концомъ въ дерево. Нажимая болѣе или менѣе сильно рѣзецъ на поверхности мѣдной доски, граверъ проводитъ его плавными линіями, образуя такимъ образомъ различной глубины и ширины желобки; поднявшіяся по краямъ углубленій мѣдныя стружки счищаются потомъ скоблилкою (шаберомъ).

Гравированіе рѣзцомъ начинается съ проведенія на доскѣ тонкихъ линій, образующихъ очертаніе предмета, напр. частей лица, волосъ и т. п.; легкимъ пунктиромъ обозначаются предѣлы между свѣтлымъ и темнымъ. Потомъ проводятъ соотвѣтственными рѣзцами, которыхъ имѣется цѣлый наборъ, черты на подобіе того, какъ рисуютъ перомъ, по направленіямъ, соотвѣтствующимъ переходамъ отъ вогнутостей къ выпуклостямъ изображаемаго предмета; черта имѣетъ едва замѣтную ширину въ началѣ перехода отъ свѣта къ тѣни, но въ тѣневыхъ мѣстахъ постепенно расширяется и углубляется. Послѣ проведенія ряда такихъ чертъ, приблизительно равно отстоящихъ другъ отъ друга, граверъ прорѣзываетъ рядъ другихъ, перекрещивающихся съ первыми, чрезъ что образуется сѣтка, служащая для перваго отдѣленія тѣней отъ полутѣней; въ самыхъ густыхъ тѣняхъ кладется сѣтка изъ черныхъ, т. е. широкихъ штриховъ. Такое пересѣченіе линій образуетъ маленькіе прямоугольники, квадратики, ромбики, трапеціи и другихъ очертаній маленькія пространства, которыя, на отпечатанномъ эстампѣ, выходятъ бѣлыми. Добавочные штрихи, пунктирныя линіи и точки, поставленныя въ клѣткахъ сѣтокъ или внѣ ихъ въ различныхъ мѣстахъ гравюры, служатъ для окончанія свѣтотѣни гравюры, которая, будучи разсматриваема съ нѣкотораго разстоянія, представляетъ болѣе или менѣе вѣрно свѣтовой эффектъ оригинала.

Гравированіе рѣзцомъ (au burin, en taille douce, Grabstichel или Linienmanier, Line engraving) на мѣди доступно только превосходнымъ рисовальщикамъ, у которыхъ рука необычайно точно повинуется требованію эстетическаго соображенія, возбуждаемаго и контролируемаго зрѣніемъ. Исправить неточно вырѣ-

занную черту почти нѣтъ возможности, если не обратиться къ невсегда-возможному героическому средству, а именно: ударами молотка по мѣдной доскѣ со стороны, противуположной гравюрѣ, сдѣлать выпуклою неудовлетворительно сдѣланную часть гравюры, сошлифовать эту выпуклость и вновь гравировать на ней. Точная работа проведенія правильныхъ штриховъ требуетъ другой предварительной работы, а именно граверъ долженъ сдѣлать на бумагѣ рисунокъ съ картины, взятой за оригиналъ, и на рисункѣ уже обдумать расположеніе штриховъ во всей подробности. Поэтому гравированіе на мѣди есть собственно повтореніе работы, уже сдѣланной на бумагѣ въ размѣрахъ предположенной гравюры. Техника гравированія на мѣди, при чрезвычайной своей трудности, обладаетъ бѣдными средствами выполненія, тогда какъ продолжительность работы дѣлаетъ цѣнность подобныхъ гравюръ настолько значительною, что этотъ родъ гравюры никогда не имѣлъ очень обширнаго распространенія, а въ новѣйшее время распространенъ еще менѣе, чѣмъ прежде. Рѣзцомъ воспроизводили на мѣди обыкновенно историческія картины и портреты; гравюры этого рода производятъ впечатлѣніе строгости и холодной правильности исполненія. Этотъ способъ гравированія прилагался и къ копированію пейзажей, но обыкновенно съ меньшимъ успѣхомъ, потому что рѣзецъ трудно повинуется свободнымъ и подъ часъ прихотливымъ движеніямъ, необходимымъ для выраженія листвы деревьевъ, неровностей почвы и другихъ элементовъ пейзажа, требующихъ большаго разнообразія и безпрестаннаго измѣненія въ направленіи вырѣзываемыхъ линій. Тѣмъ неменѣе, нѣкоторые граверы умѣли превосходно справляться съ трудностями работы и въ пейзажномъ родѣ.

Если принять въ соображеніе, что иныя большія гравюры рѣзцомъ требовали нѣсколькихъ лѣтъ труда художника-гравера, то станетъ понятно, что этотъ медленный и дорогой способъ размноженія произведеній искуства долженъ въ наше время имѣть небольшое значеніе среди быстрыхъ способовъ гравированія новѣйшаго изобрѣтенія. Однако любители и знатоки гравированія, какъ *способа* передачи того впечатлѣнія, которое производитъ на зрителя оригинальная картина, очень цѣнятъ гравированіе рѣзцомъ, какъ классическое по строгости стиля. Гравюру съ картины можно уподобить переводу литературнаго произведенія съ одного языка на другой: художникъ-граверъ есть истолкователь художника-живописца; но его толкованіе выражается условнымъ образомъ, всегда болѣе или менѣе неполно въ разныхъ степеняхъ, сообразно средствамъ того или другаго способа гравированія.

Позволяя себѣ идти по пути избраннаго, конечно, неточнаго, сравненія, мы скажемъ, что гравюра всякаго рода вообще соотвѣтствуетъ прозаическому переводу поэтическаго произведенія, такъ какъ она лишена поэзіи красочнаго колорита ориги-

нала. Она нѣсколько болѣе соотвѣтствуетъ оригиналу, если его главное достоинство заключается въ сочиненіи, т. е. въ группировкѣ и въ рисункѣ; въ этомъ отношеніи, гравюра рѣзцомъ принесла значительныя услуги искуству. Прибавимъ еще, что интересъ, ею возбуждаемый между любителями и знатоками, потому значителенъ, что они привыкли оцѣнивать результатъ работы гравера по отношенію къ тѣмъ трудностямъ, которыя пришлось ему преодолѣть, имѣя въ своемъ распоряженіи непокорную поверхность твердаго металла и непріятную жесткость орудія, которымъ онъ исполняетъ свою работу. Обыкновенная же публика остается равнодушною къ соображеніямъ этого рода, требуя, во что бы то ни стало, наилучшаго результата; съ извѣстной точки зрѣнія, публика и права.

Награвированная доска поступаетъ къ печатнику, который покрываетъ ее краскою, обтираетъ дочиста всѣ гладкія мѣста доски, накрываетъ слегка влажнымъ листомъ бумаги и надавливаетъ прессомъ особаго устройства, отличающагося отъ устройства обыкновеннаго, типографскаго пресса. Мѣдная доска вдавливается въ бумагу съ такой силой, что ея края оставляютъ глубокій слѣдъ на бумагѣ. Успѣхъ оттиска и здѣсь зависитъ отъ распредѣленія краски по гравюрѣ и отъ нажатія; но печатникъ не можетъ столько содѣйствовать красотѣ гравюры рѣзцомъ, какъ при печатаніи гравюръ на деревѣ или вытравленныхъ на металлѣ кислотою, — рода гравированія, къ которому мы сейчасъ перейдемъ. Замѣтимъ только, что хотя гравюра на мѣди выдерживаетъ большое число оттисковъ, однако, все-таки мало-по-малу повреждается, такъ что первые оттиски несомнѣнно суть лучшіе по одной этой причинѣ; кромѣ того, ихъ и печатаютъ съ особеннымъ тщаніемъ. Извѣстное число оттисковъ изготовляется прежде чѣмъ граверъ сдѣлалъ подъ гравюрою подпись; отсюда — названіе такихъ оттисковъ: «avant la lettre» (до подписи). Такіе экземпляры эстамповъ цѣнятся дороже другихъ.

Сказанное здѣсь относится вообще къ гравюрамъ всякаго рода, печатаемымъ отдѣльно отъ текста. Замѣтимъ кстати, что гальваническое осажденіе металловъ можетъ служить на пользу гравюрѣ на мѣди; если осадить тончайшій слой желѣза на мѣдную гравюру, то она сдѣлается способною выдержать гораздо большее число оттисковъ, чѣмъ чистая мѣдь. Достоинство оригинальной гравюры нимало не уменьшается отъ этого, чрезвычайно тонкаго, слоя желѣза. Гальванопластикой также пользуются знающіе люди для исправленія ошибокъ, сдѣланныхъ во время гравированія, такъ какъ она даетъ возможность заполнить осажденною мѣдью невѣрно-вырѣзанныя черты, послѣ чего, выровнявъ поверхность мѣди, можно проводить по ней рѣзцомъ новые штрихи.

Выше было замѣчено, что предварительный легкій контуръ рисунка наносится на мѣдную доску, покрытую лакомъ, и что

кислотою можно вытравить этотъ контуръ; затѣмъ уже начинается работа собственно рѣзцомъ. Другой способъ гравированія ведется съ начала и до конца вытравливаніемъ. Мѣдную доску, предварительно нагрѣтую, покрываютъ лакомъ и коптятъ надъ пламенемъ восковыхъ свѣчей. Рисунокъ, сдѣланный на бумагѣ, переводятъ на черную поверхность лака обыкновеннымъ образомъ, т. е. натираютъ оборотную сторону рисунка краснымъ порошкомъ и, наложивъ этою стороною на лакъ, обводятъ на бумагѣ рисунокъ твердымъ карандашемъ или заостренною твердою палочкою. По оставшемуся на зачерненомъ лакѣ красному слѣду чертятъ стальною иглою, которая есть подобіе вязальной иглы, заостренной съ одного конца лишь настолько, чтобы ею можно было прорѣзывать лакъ, не царапая самой доски. Граверъ пользуется нѣсколькими иглами различной толщины и исполняетъ ими весь рисунокъ по закопченому лаку; слѣдъ иглы будетъ блестящая линія на обнаженной отъ лака мѣди. Для вытравливанія начерченнаго рисунка употребляется обыкновенная азоттая кислота (называемая также селитряной кислотой и крѣпкой водкой), разбавленная соотвѣтственнымъ количествомъ воды; иногда для вытравливанія пользуются растворителями мѣди, имѣющими иной составъ.

По окончаніи рисованія или черченія иглою по лаку на мѣдной доскѣ, покрываютъ ее лакомъ съ задней стороны, кладутъ въ плоскій стеклянный или фарфоровый сосудъ, рисункомъ кверху, и наливаютъ туда столько кислоты, чтобы вся доска была ею покрыта. Процессъ травленія обнаружится отдѣленіемъ газовъ и какъ-бы вскипаніемъ жидкости, которая мало-по-малу синѣетъ; послѣ непродолжительнаго дѣйствія кислоты, доску вынимаютъ, обмываютъ водою и разсматриваютъ въ лупу. Всѣ части доски, которыя окажутся достаточно глубоко вытравленными, покрываютъ лакомъ, и снова кладутъ доску въ кислоту для дальнѣйшаго травленія остальныхъ частей; такое повторительное покрываніе лакомъ и частное травленіе дѣлаютъ столько разъ, сколько окажется нужнымъ.

Когда травленіе окончено, обмываютъ доску водою, потомъ высушиваютъ, и смываютъ лакъ скипидаромъ; внимательный осмотръ доски покажетъ граверу, пора ли приступить къ печатанію. Во всякомъ случаѣ, необходимъ пробный оттискъ, потому что и опытный художникъ лишь по отпечатаніи гравюры на бумагѣ можетъ съ увѣренностью судить объ успѣхѣ своей работы. Часто приходится, смывъ краску, снова покрыть доску лакомъ, на этотъ разъ прозрачнымъ, и продолжать работу иглой, кое-гдѣ оканчивая прежнее или дѣлая новыя дополненія.

Такой родъ гравированія французы называютъ eau forte: это слово обозначаетъ крѣпкую водку, т. е. азотную кислоту. На нѣмецкомъ языкѣ этому способу присвоено названіе Radirung, т. е. черченіе или царапаніе (тонкимъ инструментомъ); на англійскомъ языкѣ употребляется слово: Etsching, т. е. травленіе. На

русскомъ языкѣ гравированіе травленіемъ почти всѣ называютъ офортомъ. Офортный способъ гравированія, легкій сравнительно съ гравированіемъ рѣзцомъ, доступенъ каждому художнику: игла ходитъ по лаку свободно, и достоинство собственно рисунка зависитъ исключительно отъ искуства рисующаго. Но процессъ травленія кислотою сопровождается случайностями, иногда непріятными для художника, а иногда и такими, которыя выгодны для печатанія эстамповъ; на хорошую сторону случайностей художникъ не долженъ разсчитывать, а худыхъ по возможности остерегаться.

Внѣшнія особенности вытравленной гравюры, отличающія ее отъ другихъ способовъ гравированія, заключаются въ тонкости линій, которыми исполненъ рисунокъ; кислота нѣсколько расширяетъ ихъ и сообщаетъ имъ микроскопическую зубчатость, которая отнимаетъ у нихъ жесткость. Поэтому-то травленіе кислотой иногда употребляется и въ гравированіи рѣзцомъ, для сообщенія кое-гдѣ мягкости слишкомъ правильнымъ линіямъ и пунктиру; но дѣйствіемъ кислоты въ подобныхъ случаяхъ пользуются умѣренно.

Черченіе иглой идетъ очень свободно; поэтому въ офортѣ встрѣчаются линіи съ такими изгибами, переломами и взаимными пересѣченіями, какихъ не увидимъ ни въ гравюрѣ на деревѣ, ни въ гравюрѣ рѣзцомъ на металлѣ; впрочемъ, острыя пересѣченія вытравливаются худо. Читатели могутъ провѣрить и дополнить нашу характеристику внѣшняго вида офортовъ по гравюрамъ, прилагаемымъ почти къ каждой книжкѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ»; въ концѣ прошлаго 1889 года была приложена къ «Вѣстнику» гравюра рѣзцомъ (бюренемъ) г. Веревкина, сдѣланная очень тѣсными штрихами и отчасти при помощи травленія кислотою.

Рисунокъ на доскѣ можно сдѣлать не тонкими линіями, а широкими штрихами, подобными тѣмъ, какіе оставляетъ проведеніе карандашемъ на бумагѣ; вытравленная кислотою гравюра даетъ по отпечатаніи эстампъ, сходный съ карандашнымъ рисункомъ. Для полученія такой гравюры, покрываютъ мѣдную доску мягкимъ лакомъ и, наложивъ на нее тонкую, но плотную бумагу, на которой сдѣланъ рисунокъ, прорисовываютъ его вторично твердымъ карандашемъ. Нажатыя карандашемъ части бумаги такъ крѣпко пристаютъ къ мягкому лаку, что потомъ, вмѣстѣ съ бумагою, снимается и лакъ со всѣхъ прорисованныхъ мѣстъ. Послѣ этого остается вытравить рисунокъ кислотою обыкновеннымъ способомъ. Французскій, нѣмецкій и англійскій термины для обозначенія этого вида гравированія суть: eau forte au vernis mou или genre du crayon, Radiren auf weichem Aetzgrunde, soft ground Etsching. Гравированіе въ подражаніе карандашу менѣе употребительно, чѣмъ гравированіе иглою; притомъ же рисунки карандашемъ воспроизводятся литографіей еще ближе, чѣмъ гравюрой на мѣди.

Полное управленіе химическимъ дѣйствіемъ кислоты на металлъ невполнѣ находится, какъ было уже замѣчено, въ рукахъ художника; при раствореніи мѣди отдѣляются изъ жидкости газы, мелкіе пузырьки которыхъ дѣлаютъ ее на время непрозрачною и ея работу невидимою. Кислота не только углубляетъ линіи рисунка, но и расширяетъ ихъ тѣмъ значительнѣе, чѣмъ продолжительнѣе ея дѣйствіе; отъ этого рисунокъ, послѣ травленія, выходитъ болѣе расплывчатымъ, чѣмъ онъ былъ прямо послѣ работы иглою. Тонкія нѣжныя линіи могутъ потерять свой характеръ, и граверу приходится оканчивать кое-гдѣ сухою иглою, пользуясь этимъ вспомогательнымъ средствомъ умѣренно, чтобы новыми линіями, имѣющими иной характеръ, чѣмъ вытравленныя, не нарушить гармоніи гравюры; неискусная работа сухою иглою будетъ не въ тонѣ съ прочими частями.

Неожиданныя и, такъ сказать, капризныя дѣйствія кислоты измѣняютъ до нѣкоторой степени рисунокъ художника; но печатаніе можетъ, съ другой стороны, нѣсколько вознаградить его за утраченныя качества рисунка, придавая ему нѣкоторыя дополнительныя достоинства. Впрочемъ, традиціонный способъ травленія кислотою можетъ быть замѣненъ раствореніемъ мѣди въ гальванопластическомъ приборѣ съ большою выгодою для успѣшнаго гравированія. По свидѣтельству свѣдущихъ людей, гальваническое травленіе идетъ равномѣрно, въ глубину всякой черты, проведенной иглой, не расширяя ее и вообще не представляя сюрпризовъ художнику ни въ хорошую, ни въ худую сторону. Травленіе идетъ равномѣрно и наблюденію за его ходомъ не мѣшаетъ отдѣленіе никакихъ газовъ, такъ что художникъ, умѣющій обращаться съ гальваническимъ аппаратомъ, можетъ, при его помощи, достигнуть болѣе вѣрнаго результата, чѣмъ придерживаясь употребленія только кислотъ. Вдобавокъ, гальваническое травленіе не сопровождается никакимъ запахомъ, который такъ непріятенъ при употребленіи крѣпкой водки.

Обращаемся къ печатанію офортовъ или вытравленныхъ гравюръ. Намазавъ доску краскою такъ, чтобы она попала во всѣ углубленія, обтираютъ потомъ тщательно всѣ гладкія части доски, для того, чтобы первый отпечатокъ, такъ сказать, натуральный, показалъ гравюру, какова она есть, безъ улучшеній и ухудшеній. Нѣкоторые граверы стремятся закончить свою работу въ такой мѣрѣ, чтобы какъ можно менѣе нуждаться въ помощи печатника; но въ большинствѣ случаевъ приходится не разсчитывать на это, потому что натурально-отпечатанному эстампу обыкновенно недостаетъ полутоновъ или переходовъ между свѣтлыми и темными частями гравюры. Бѣдный, холодный и рѣзкій отпечатокъ можетъ быть замѣненъ лучшимъ, если краску, намазанную на доскѣ, снимаютъ съ гладкихъ частей комкомъ кисеи не вполнѣ, но оставляя очень тонкій ея налетъ на всѣхъ или только на нѣкоторыхъ частяхъ гладкой поверхности доски между

заполненными краской углубленными чертами; кромѣ того, и въ гравированныхъ частяхъ оставляютъ краску, гдѣ въ бо́льшемъ, гдѣ въ меньшемъ количествѣ. Послѣ надлежащаго распредѣленія краски на поверхности мѣдной доски, эстампъ имѣетъ видъ сдѣланнаго очень тонкимъ перомъ рисунка, по нѣкоторымъ частямъ котораго проведено кистью, обмокнутою въ сильно-разбавленную водою тушь. Этотъ новый, ровный или измѣняющійся по мѣстамъ полутонъ пополняетъ промежутки между чертами гравюры и тѣмъ улучшаетъ ея свѣтотѣнь, смягчая, округляя и углубляя изображенные предметы или ихъ части. Примѣненіе такихъ и подобныхъ пріемовъ въ печатаніи сообщаетъ эстампу нѣчто лучшее, чѣмъ то, что есть въ гравюрѣ; но, по невозможности одинаковаго всякій разъ распредѣленія краски на доскѣ, эстампы получаются, строго говоря, не тождественные.

Художникъ, желающій извлечь все наилучшее изъ способа печатанія — а кто же этого не желаетъ? — долженъ или самъ сдѣлать первые оттиски со своей гравюры, пока не придастъ одному изъ нихъ желаемаго характера, или же, по крайней мѣрѣ, присутствовать при началѣ работы печатника, руководя его, пока не получится первый, удовлетворительный, во всѣхъ отношеніяхъ, оттискъ. Хорошій печатникъ, умѣлый и обладающій вкусомъ, имѣя передъ глазами образцовый эстампъ, можетъ удовлетворить художника и всѣми послѣдующими экземплярами оттисковъ. Иногда, для полученія нормальнаго или образцоваго эстампа, художникъ размазываетъ на бумагѣ краску перваго, еще сыраго натуральнаго оттиска, или же на высохшемъ листѣ перваго экземпляра работаютъ акварельною кистью и карандашемъ, нанося на эстампъ переходные тоны, недостающіе гравюрѣ. Практика показываетъ занимающимся офортомъ, чего именно они могутъ ожидать отъ печатанія, а исторія гравюры сохранила свѣдѣнія о томъ, что знаменитый Рембрандтъ, котораго гравюры въ этомъ родѣ считаются образцовыми, производя самъ печатаніе со своихъ гравированныхъ досокъ, умѣлъ видоизмѣнять характеръ отдѣльныхъ эстамповъ до неузнаваемости по сравненію съ первоначальнымъ образцомъ.

Достоинства эстампа много зависятъ отъ качествъ краски и сорта бумаги, взятой для печатанія. Гладкая бумага не считается годной для хорошихъ оттисковъ; напротивъ, бумага съ неровной поверхностью, какова, напримѣръ, рубчатая (papier vergé), даетъ отличные результаты. Ея неровности, придавленныя прессомъ, входятъ въ углубленія гравюры и вбираютъ изъ нихъ въ себя всю краску; давленіе должно быть настолько сильно, чтобы часть листа бумаги, прикрытая доской, стала бы почти совершенно гладкою, тогда какъ поля внѣ доски сохранили бы неизмѣненный видъ бумаги. Особенности печатанія, необходимыя для полученія хорошихъ эстамповъ, очень замедляютъ и возвышаютъ цѣну работы. Оттиски не могутъ быть дѣлаемы въ текстѣ, но всегда прилагаются къ книгѣ отдѣльно, и то, что

сказано о способѣ ихъ полученія, вполнѣ объясняетъ, почему приложеніе офортовъ къ книгѣ необходимо повышаетъ ея денежную цѣнность.

Что касается внутренняго эстетическаго значенія гравюръ, полученнымъ вытравленіемъ,—значенія, опредѣляемаго отчасти свободою и быстротой техническаго исполненія рисунка, то оно вообще настолько велико, что занятіе офортомъ, какъ въ прежніе времена, такъ и теперь, не только увлекаетъ многія зрѣлыя художественныя силы, но доставляетъ и любителямъ рисованія средство пробовать свои силы на художественномъ поприщѣ. Занятіе офортомъ было, въ свое время, моднымъ; потомъ, одно время, любовь къ нему какъ-будто ослабла, но теперь снова возростаетъ. Оправдываетъ ли этотъ видъ гравированія такое къ нему общее расположеніе, или же онъ постоянно болѣе или менѣе процвѣталъ изъ-за своей сравнительно легкой техники, — вопросъ, который задаетъ часть публики, не причисляющая себя къ разряду спеціальныхъ любителей и записныхъ знатоковъ искуства.

Офортъ менѣе гравюры рѣзцомъ пригоденъ для копированія картинъ историческаго содержанія и портретовъ; вообще онъ во всѣхъ родахъ лучше служитъ для передачи собственнаго рисунка художника, знающаго, что нѣжность воздушныхъ тоновъ и оконченность свѣтотѣни рѣдко достигаются въ офортѣ, и скорѣе печатаніемъ, чѣмъ самымъ процессомъ гравированія. Но если главная сила офорта заключается въ эскизныхъ намекахъ на все, что есть хорошаго въ изображаемомъ сюжетѣ, все-таки и этотъ способъ, въ рукахъ искуснаго и терпѣливаго художника, можетъ дать прекрасные результаты и въ случаѣ копированія произведеній живописи. Одно только слѣдуетъ замѣтить: самое искусное копированіе не происходитъ такъ свободно, какъ созиданіе своего собственнаго рисунка, и это почти всегда сказывается даже въ лучшихъ офортахъ-копіяхъ. Таково, по нашему мнѣнію, общее правило, которое не опровергается исключеніями. Мы уже упоминали, что гравюра рѣзцомъ пользуется пособіемъ крѣпкой водки; черты или точки, начатыя рѣзцомъ, оканчиваются вытравливаніемъ, которое, будучи ведено умѣренно, смягчаетъ жесткость рѣзца, не уничтожая его особенностей.

Придерживаясь системы предварительнаго знакомства съ типами различнаго рода гравюръ по отношенію къ способу ихъ печатанія, переходимъ къ третьему главному виду воспроизведенія картинъ—къ литографіи. Литографіей называются и способъ дѣланія рисунка на гладкой поверхности известковаго камня особеннаго сорта, и эстампъ, отпечатанный съ этого камня, и то техническое заведеніе, которое обладаетъ средствами для печатанія подобныхъ эстамповъ, т. е. особыми литографскими станками и прочими приспособленіями. Литографскій камень имѣетъ свѣтло-желтоватый или сѣроватый цвѣтъ; будучи плоско отшлифованъ, онъ получаетъ гладкую, или очень мелкозерни-

стую поверхность, на которой рисуютъ карандашемъ особаго жирнаго состава. Этимъ хрупкимъ карандашемъ надо рисовать нѣжно, чтобы его не сломать, и чтобы рисунокъ выходилъ, гдѣ нужно, очень слабымъ. Во время работы соблюдаютъ величайшую чистоту и не касаются пальцами къ поверхности камня; но процессъ рисованія сравнительно легокъ и пріятенъ въ техническомъ отношеніи. Рисунокъ на камнѣ выходитъ очень красивъ, но отпечатанные эстампы уступаютъ оригиналу, не смотря на наилучшую его обработку и подготовку къ печати. Когда рисунокъ оконченъ, камень обмывается водою, въ которой растворено гумми и содержится немного кислоты (селитряной или соляной). Высушенный камень сохраняетъ способность свою всасывать воду тѣми мѣстами, которыя не покрыты карандашными штрихами; зарисованныя же части не принимаютъ воды. Такъ какъ карандашъ оставляетъ зернистый слѣдъ, въ которомъ черныя точки, покрывшіяся карандашною массою, перемежаются со свѣтлыми промежутками, то и вся зарисованная поверхность вообще состоитъ изъ точекъ, смачивающихся водою, и такихъ, которые не принимаютъ ея. Поэтому, когда, по окончаніи того легкаго вытравливанія, которое происходитъ отъ дѣйствія очень слабой кислоты на камень, прокатываютъ по рисунку валекъ, покрытый литографскою краскою, то она остается только на зарисованныхъ мелкозернистаго вида частяхъ, не приставая ни къ большимъ ни къ самымъ малымъ поверхностямъ камня, пропитавшимся водою. И это происходитъ не вслѣдствіе той ничтожной выпуклости, которую слѣды карандаша имѣютъ надъ сосѣдними частями поверхности камня, а только потому, что влажныя части камня не принимаютъ на себя краски.

Вся поверхность рисунка и камня очень мало отличается отъ плоскаго, и печатаніе съ этой поверхности производится особеннымъ станкомъ. На литографскій камень накладывается слегка влажный листъ бумаги, на который кладется картонъ. Когда камень прокатывается подъ валькомъ машины, то не только листъ сильно прижимается къ поверхности рисунка, но и происходитъ притомъ нѣкоторое скольженіе картона по бумагѣ, сопровождаемое значительнымъ треніемъ вдоль ея поверхности. Упоминаемъ объ этой, чисто-механической, подробности потому, что, когда дойдемъ до фотолитографіи, то придется упомянуть, что обыкновенный литографскій станокъ не годится для печатанія фотолитографій именно по причинѣ этого продольнаго тренія. Не претендуя научить читателя многому обыкновенной журнальной статьей, мы хотѣли бы убѣдить его, что тѣ разнообразныя произведенія гравированія и печатанія, которыя онъ привыкъ окидывать, быть можетъ, равнодушнымъ взглядомъ, требуютъ для своего выполненія цѣлаго ряда художественныхъ и техническихъ пріемовъ, выработанныхъ лишь постепенно.

Первые опыты литографскаго печатанія и рисованія были сдѣланы въ первомъ году текущаго столѣтія, въ Баваріи, Зенефельдеромъ. Этотъ превосходный способъ исполненія оригинальныхъ рисунковъ и копій съ картинъ лишь мало-помалу достигъ большой степени совершенства и распространился повсюду. Нѣкоторые писатели объ искуствѣ отводятъ литографіи неособенно почетное мѣсто въ ряду различныхъ способовъ воспроизведенія картинъ; но это мнѣніе, къ счастію, несовсѣмъ справедливо. У литографіи былъ свой блестящій періодъ, въ продолженіи котораго вышло изъ подъ литографскаго станка много замѣчательныхъ произведеній во всѣхъ странахъ, и можно сказать, что она способна выражать въ эстампахъ почти все то, что выражаетъ рисованіе мягкимъ карандашемъ на бумагѣ. Свѣтотѣнь передается ею прекрасно, и темныя ея части отличаются большою силою, но дали и вообще воздушныя части выходятъ нѣсколько менѣе удовлетворительно. Литографія можетъ выказывать всѣ свои достоинства преимущественно въ рисункахъ большаго размѣра; по крайней мѣрѣ, на листахъ малаго размѣра не должны быть изображаемы сложные сюжеты, такъ какъ мелко-нарисованные предметы выходятъ слишкомъ грубыми для своихъ размѣровъ.

Рисунокъ на литографскомъ камнѣ начинаетъ грязниться послѣ извѣстнаго числа оттисковъ; когда печатникъ замѣтитъ это по виду эстамповъ, то обмываетъ поверхность камня скипидаромъ. Отъ этого рисунокъ на взглядъ совершенно исчезаетъ, но при накатываніи красочнымъ валькомъ по камню появляется вновь со всѣми подробностями, потому что въ камнѣ остался жирный слѣдъ послѣ смытаго карандаша и краски; послѣ этого можно продолжать печатаніе эстамповъ попрежнему, до новаго загрязненія. Однако, камень вообще не можетъ выдержать такого большаго числа оттисковъ, какъ гравюра на металлѣ и даже на деревѣ. Когда рисунокъ еще не испорченъ, можно, сдѣлавъ съ него хорошій оттискъ, перевести его съ бумаги на новый камень, который, послѣ надлежащей обработки, снова можетъ дать значительное число отпечатковъ; но они будутъ ниже тѣхъ, которые получались съ перваго камня. Ограниченностью числа хорошихъ оттисковъ объясняется и относительная дороговизна литографическихъ эстамповъ, которые, однако, все-таки малоцѣнны сравнительно съ гравированными эстампами. Можно рисовать карандашемъ, вмѣсто камня, на цинкѣ и, послѣ обработки цинка особеннымъ образомъ, печатать съ него, какъ съ камня; рисованіе на цинкѣ имѣло въ свое время нѣкоторое распространеніе.

Мы сказали, что у литографіи былъ свой блестящій періодъ; въ свое время, произведенія литографіи Лемерсье, въ Парижѣ, пользовались большимъ почетомъ во всей Европѣ; лучшіе же литографическіе камни добывались въ Баваріи. Пристрастіе художника къ литографіи очень понятно: рисуя на камнѣ,

онъ слѣдитъ за ходомъ своего труда до самаго конца. Во время работы онъ можетъ простыми средствами ослабить сильныя тѣни и тѣмъ легче усилить слабыя, что имѣетъ возможность выскабливать нужные ему пробѣлы; однимъ словомъ, онъ все время остается полнымъ распорядителемъ своей работы. Если что̀ можетъ разохотить его, то это—неудовлетворительныя качества камня и травленіе его рисунка, поручаемое чужимъ рукамъ, какъ дѣло вполнѣ техническаго свойства. Но тѣ художники, которые могутъ имѣть близъ себя техниковъ, подобныхъ Лемерсье, всегда дорожили рисованіемъ на камнѣ и производили десятки литографическихъ рисунковъ между прочими, болѣе серіозными работами; спеціалисты же рисованія на камнѣ — и въ этой спеціальности имѣются особенности, къ которымъ надо приспособиться,—выпускали сотни и даже тысячи произведеній, исполненныхъ на литографскомъ камнѣ.

Камень съ рисункомъ не можетъ быть вложенъ въ наборъ книги для одновременнаго съ нимъ печатанія; литографіи печатаются на особыхъ листахъ, вшиваемыхъ въ книгу, если то позволяетъ форматъ ея. Отличить литографіи отъ собственно гравюръ очень нетрудно, такъ какъ литографическіе эстампы суть настоящее подобіе рисунковъ, сдѣланныхъ мягкимъ карандашемъ, не позволяющимъ проводить такія тонкія и рѣзкія линіи, какія даетъ рѣзецъ или игла. Эстампы съ рисунковъ, сдѣланныхъ на камнѣ перомъ, подобны настоящимъ рисункамъ перомъ на бумагѣ; только слѣды пера болѣе расплывчаты на камнѣ, чѣмъ на бумагѣ. Можно гравировать на камнѣ и иглою, но этого рода гравированіе пригодно лишь для чертежей и вообще для техническихъ, но не художественныхъ цѣлей.

Разсмотрѣнные до сихъ поръ виды гравированія были раздѣлены сообразно способамъ печатанія съ нихъ на бумагѣ; только одинъ изъ этихъ видовъ, а именно гравюра на деревѣ, можетъ считаться частью книги, нераздѣльною отъ текста, но и въ книгѣ лучшіе образцы гравюръ печатаются на отдѣльныхъ листахъ. Продолжая разсматривать различные способы гравированія, мы должны на нѣкоторое время оставить ту систему, въ которой начата настоящая статья. Многіе способы гравированія такъ сродны между собою, что удобнѣе ихъ разсматривать рядомъ, чѣмъ разлучать въ угодность системѣ.

До первыхъ десятилѣтій нынѣшняго столѣтія размноженіе художественныхъ произведеній дѣлалось исключительно эстампами; гравюра же на деревѣ, какою она появлялась въ книгахъ, имѣла лишь второстепенное художественное значеніе. Гравированіе рѣзцомъ, необычайно трудное въ техническомъ отношеніи и условное по существу въ художественномъ отношеніи, побудило искать другихъ способовъ гравированія, или болѣе легкихъ, или болѣе совершенныхъ въ отношеніи передачи свѣтотѣни. Требованію облегченія техники отвѣтило гравированіе травленіемъ, а улучшенію передачи свѣтотѣни — нѣкоторые другіе способы,

позволяющіе, на подобіе работы кистью или тушевки карандашемъ, выражать свѣтотѣнь непрерывно, какою она представляется въ природѣ или на картинѣ. Въ наше время, совершеннымъ типомъ подражанія природѣ въ этомъ отношеніи можетъ служить свѣтопись (фотографія). Литографія близко подходитъ къ этому типу, но гравюра на деревѣ и разсмотрѣнные виды гравюры на металлѣ представляютъ разрывы въ свѣтотѣни, выражающіеся бѣлыми промежутками, перемежающимися съ черными. Гравированіе черной манерой, акватинта, гравированіе подъ тушь или сепію,—эти различные способы представляютъ неразрывность свѣтотѣни. Въ наше время способы эти потеряли значительную и даже большую часть своего значенія; но въ виду того, что въ недалекомъ прошломъ они послужили для созданія многихъ замѣчательныхъ воспроизведеній картинъ, мы должны заняться ихъ обзоромъ.

Гравированіе черной манерой (manière noire, mezzotinto) требуетъ особенной подготовки поверхности мѣдной доски: ее нужно сдѣлать равномѣрно-шероховатой, такъ, чтобы красочный оттискъ съ нея на бумагѣ имѣлъ видъ черной поверхности, во всѣхъ частяхъ одинаковаго бархатистаго вида. Для этого, по гладкой поверхности мѣди проводятъ особеннымъ царапающимъ инструментомъ (колыбелька, berceau), разъ двадцать, по двумъ и болѣе взаимно-пересѣкающимся направленіямъ. На эту шероховатую поверхность переводятъ извѣстнымъ образомъ рисунокъ, сдѣланный на бумагѣ и, очертивъ его контуры, начинаютъ работать сглаживающимъ и скоблящимъ инструментами. Совершенно сглаженная поверхность не принимаетъ на себя краски и выходитъ на эстампѣ бѣлою; полусглаженная выходитъ сѣрою, а нетронутыя гладилкою части поверхности доски принимаютъ, при намазываніи доски краскою, наибольшее ея количество и отпечатываются на бумагѣ совершенно черными. Такая работа позволяетъ выразить свѣтотѣнь очень нѣжными и постепенными переходами, но въ очертаніяхъ предметовъ остается иногда нежелательная неопредѣленность; поэтому въ нѣкоторыхъ мѣстахъ приходится прибѣгать къ помощи иглы, или рѣзца, но съ большою осмотрительностью. Употребленіе гладилокъ и скоблилокъ въ гравированіи черной манерой можно уподобить употребленію хлѣбнаго мякиша или резины въ рисованіи карандашемъ, когда приходится дѣлать бѣлыя пятна въ рисункѣ.

Первыя гравюры черной манерой появились въ 1611 году. Она пригодна во всѣхъ случаяхъ, когда въ рисункѣ должно быть много сильныхъ тѣней. Этотъ способъ былъ въ большомъ почетѣ въ Англіи, гдѣ и до сихъ поръ еще пользуются имъ, не смотря на общій упадокъ значенія настоящихъ гравюръ. Гравированіе черной манерой называется иногда меццотинтой и въ эстампахъ представляетъ общій характеръ непрерывности перехода отъ свѣта къ тѣни, уподобляющій гравюру рисунку, сдѣланному или акварельной кистью гладко, т. е. безъ

слѣдовъ кисти, или растушевываніемъ очень чернаго карандаша, называемаго нашими художниками соусомъ. Это гравированіе есть сухое гравированіе, т. е. обходится безъ помощи травленія кислотой. Здѣсь будетъ кстати сказать, что, хотя мы объясняемъ здѣсь типичные способы гравированія и будемъ продолжать описывать ихъ въ такомъ же направленіи, однако многіе граверы или видоизмѣняли ихъ, или соединяли двѣ или три манеры въ одной и той же гравюрѣ, для того, чтобы наилучшимъ образомъ достигнуть желаемыхъ результатовъ.

Акватинта въ эстампахъ представляетъ сходство съ черной манерой или меццотинтой, но по способу гравированія существенно отличается отъ послѣдней уже тѣмъ, что въ ней вся работа производится травленіемъ. Не перебирая всѣхъ разновидностей акватинты, скажемъ, что работа этой манерой начинается также на шероховатой поверхности мѣди, какъ и въ предыдущемъ способѣ, только доску дѣлаютъ шероховатой или зернятъ не механическимъ образомъ, а травленіемъ. Сначала гладкую мѣдную доску покрываютъ лакомъ, и прежде, чѣмъ онъ отвердѣетъ, насыпаютъ на него мельчайшій порошокъ обыкновенной поваренной соли, которая сквозь жидкій лакъ опускается до поверхности доски. Давъ время лаку охладиться и отвердѣть, опускаютъ доску въ воду на столько времени, сколько нужно для того, чтобы растворились всѣ крупинки соли. Затѣмъ, на вымытую и высушенную доску наносится рисунокъ; нѣкоторыя его части, которыя должны оставаться свѣтлыми на бумагѣ, покрываютъ лакомъ, остальныя же подвергаютъ вытравляющему дѣйствію кислоты. Послѣ того покрываютъ лакомъ всѣ достаточно-вытравленныя части гравюры, чтобы защитить ихъ отъ дѣйствія кислоты, и продолжаютъ вытравливать остальное. Продолжая поступать, такимъ образомъ, вытравливаютъ наиболѣе сильно тѣ части рисунка, которыя должны выйдти въ эстампѣ самыми черными; затѣмъ, обмывъ доску водой и высушивъ ее, снимаютъ съ нея лакъ скипидаромъ. Отпечатокъ съ такой доски представитъ постепенный переходъ отъ свѣтлыхъ частей рисунка къ темнымъ, происходящій отъ того, что зернистость постепенно становится крупнѣе и глубже. Когда доска намазана краской, то она распредѣлится по гравюрѣ въ разныхъ количествахъ, сообразно со степенью зернистости, и так какъ крапинки отъ частичекъ соли очень мелки, то и въ эстампѣ получится зернистость, замѣтная только въ увеличительное стекло.

Мѣдь зернятъ еще инымъ способомъ, а именно покрывая ее тончайшею смоляною пылью. Для этого насыпаютъ смоляной пыли на днѣ закрытаго ящика, поднимаютъ дутьемъ мѣха эту пыль, вкладываютъ доску въ нижнюю часть ящика, а черезъ нѣсколько времени опять вынимаютъ и, слегка нагрѣвая ее, тѣмъ самымъ закрѣпляютъ смоляную пыль на поверхности мѣди. Затѣмъ, переводятъ рисунокъ, сдѣланный на бумагѣ, на шероховатую отъ

закрѣпленной нагрѣваніемъ смоляной пыли поверхность доски и, послѣдовательно покрывая лакомъ одни мѣста, подвергаютъ вытравливанію другія, пока не доводятъ работы до конца, подобно прежнему. Можно еще видоизмѣнить акватинтный способъ, покрывая предварительно гладкую поверхность доски лакомъ, сдѣлать на немъ рисунокъ, вымыть кистью, смоченною въ особомъ составѣ, лакъ на мѣстахъ рисунка, долженствующихъ выйдти на эстампѣ самыми темными. Послѣ этого, покрываютъ обнаженную часть мѣди мелкимъ смолянымъ зерномъ (пылью) и, закрѣпивъ его нагрѣваніемъ, вытравливаютъ промежутки между зернами. Чрезъ нѣсколько времени, доску вымываютъ водой и, когда она высохнетъ, снова вымываютъ лакъ съ тѣхъ мѣстъ рисунка, которые должны составлять вторую степень темноты. Покрывая кислотою все отмытое отъ лака пространство, тѣмъ самымъ глубже вытравливаютъ первую, уже нѣсколько вытравленную часть, причемъ только-что вымытая часть вытравится слабѣе. Продолжая подобное отмываніе лака и распредѣливъ всю работу, положимъ, на пятнадцать частей, получаютъ окончательно одну часть рисунка, вытравленную пятнадцать разъ, другую четырнадцать и т. д.—все меньшее и меньшее число разъ, до послѣднихъ, самыхъ свѣтлыхъ частей, которыя вовсе не будутъ подвергаться вытравливанію. Этотъ видоизмѣненный способъ даетъ, подобно предыдущему, постепенную свѣтотѣнь; въ этомъ способѣ мы послѣдовательно смывали лакъ, а въ предыдущемъ послѣдовательно покрывали имъ— вотъ въ чемъ состоитъ различіе между ними.

Акватинта, точно такъ же, какъ и меццотинта, не выдерживаетъ большаго числа оттисковъ, и потому исполненные ею эстампы дороги.

Крѣпкая водка употребляется для вытравливанія металла еще въ способѣ гравированія подъ тушь, или на подобіе акварели въ одинъ тонъ (au lavis). Настоящая акварель или живопись водяными красками, подобранными для составленія полной гаммы цвѣтовъ, началась только въ концѣ прошедшаго столѣтія, а полнаго развитія достигла только въ нынѣшнемъ. До того времени употребляли одну или—много—двѣ водяныя краски: тушь (черную) или бистръ (коричневую) и въ свѣтлыхъ мѣстахъ немного бѣлилъ. Существенное въ гравированіи подъ тушь заключается въ томъ, что художникъ работаетъ на поверхности гладкой мѣдной доски кистью, обмокнутою въ слабую азотную кислоту (крѣпкую водку), которая смываетъ, т. е. растворяетъ мѣдь. Вездѣ, гдѣ проходитъ кисть, остается въ доскѣ нѣкоторое углубленіе, тѣмъ болѣе значительное, чѣмъ долѣе кисть съ кислотою оставалась въ прикосновеніи съ металломъ, или чѣмъ большее число разъ проводили кистью по одному и тому же мѣсту рисунка, предварительно сдѣланнаго на мѣди. Этотъ рисунокъ чертится, по общему правилу, иглой сквозь лакъ, которымъ прежде всего покрываютъ доску, и вытравляется

кислотой; послѣ этого, лакъ смываютъ скипидаромъ, за исключеніемъ тѣхъ мѣстъ рисунка, которыя должны остаться въ эстампѣ бѣлыми. По нанесеніи рисунка, работаютъ по немъ кистью, какъ было сказано. Когда слабо вытравлѐнныя части гравюры, которыя должны удерживать мало краски, готовы, то ихъ покрываютъ лакомъ, для защиты отъ дѣйствія кислоты при дальнѣйшемъ вымываніи металла кистью. Повторяя вытравливаніе и лакированіе достаточное число разъ, наконецъ очищаютъ доску и отпечатываютъ съ нея пробный оттискъ, который укажетъ, нужно ли продолжать вытравливаніе, и въ какихъ мѣстахъ. Эстампъ, отпечатанный черной или коричневой краской, имѣетъ видъ акварели въ одинъ тонъ.

Гравируютъ также точками или пунктиромъ (точнѣе крапинками), выдавливая ихъ или выбивая остріемъ рѣзца, иглы или иной фирмы остраго инструмента (пунсона), по которому ударяютъ молоткомъ. Сдѣланныя такимъ образомъ углубленія различной ширины и глубины могутъ принять въ себя различное количество краски; части рисунка, покрытыя такими крапинками, могутъ представить правильное распредѣленіе свѣта и тѣни. Этотъ способъ, въ примѣненіи къ изображенію тѣла, даетъ иногда пріятные для глазъ результаты; но одежда, мебель и другіе предметы не могутъ быть хорошо выражены точечнымъ гравированіемъ, а потому ихъ гравируютъ линіями, отъ чего на эстампѣ очень ясно выражается неоднородность человѣческаго тѣла съ окружающими его предметами. Иногда покрываютъ лакомъ, при помощи валька, награвированную точками доску, такимъ образомъ, чтобы лакъ не входилъ въ углубленія, и усиливаютъ ихъ дѣйствіемъ кислоты, которая придаетъ этимъ крупинкамъ больше мягкости и бархатистости въ отпечаткѣ. Если крупинки очень мелки, то работѣ пунсономъ можно придать характеръ карандашнаго рисунка. Въ прошлыхъ столѣтіяхъ рисунки дѣлались часто буро-краснымъ карандашемъ (сангвиной, по составу желѣзной окисью) на бумагѣ; гравюра, отпечатанная соотвѣтственной краской, походила на рисунокъ сангвиной.

Былъ въ употребленіи еще одинъ способъ гравированія подъ карандашъ, причемъ старались подражать на металлѣ слѣду, оставляемому карандашемъ, проводимымъ по бумагѣ. Для такого гравированія употреблялись продолговатые стальные брусочки, которые на одномъ концѣ имѣли нѣсколько заостреній неравной величины; служили для этой цѣли также катающіяся колесики или валики, усѣянные неровностями и имѣющіе нѣкоторое сходство со шпорами. На мѣдной доскѣ, покрытой лакомъ, прорисовывается, какъ обыкновенно, рисунокъ, послѣ чего контуръ дѣлается вышеозначеннымъ многоконечнымъ инструментомъ, внутренніе же штрихи—катаніемъ колесика по различнымъ направленіямъ. Готовый рисунокъ вытравливаютъ, а потомъ, если нужно, его оканчиваютъ прежними стальными инструментами. Этотъ способъ, изобрѣтенный въ концѣ прошедшаго столѣтія,

найденъ былъ полезнымъ для воспроизведенія fac-simile рисунковъ извѣстныхъ мастеровъ; но, съ изобрѣтеніемъ литографіи, онъ потерялъ большую часть своего значенія.

До сихъ поръ мы говорили исключительно о мѣди, какъ о матеріалѣ для граверныхъ досокъ; но для этой надобности употребляютъ также и сталь, которая можетъ выдержать, не повреждаясь, гораздо большее число оттисковъ, чѣмъ мѣдь. На стальной доскѣ, предварительно отожженной, отъ чего этотъ металлъ сдѣлается болѣе уступчивымъ дѣйствію рѣжущихъ инструментовъ, можно работать по каждому изъ способовъ гравированія на мѣди, не исключая и вытравливанія кислотою; въ послѣднемъ случаѣ, употребляются жидкости, гораздо слабѣйшія, чѣмъ нужно для мѣди. Гравированіе на стали особенно процвѣтало въ Англіи. Кому неизвѣстны англійскіе кипсеки, украшенные тончайшаго исполненія гравюрами на стали, сдѣланными наполовину при помощи машинъ, для произведенія параллельныхъ линій при гравированіи, напримѣръ, неба, спокойной поверхности воды и т. п.? Со времени изобрѣтенія гальванопластики, т. е. осажденія металловъ на различные предметы электрохимическимъ путемъ, стали осаждать на мѣдныя гравюры, какъ мы уже упоминали, слой желѣза, которое дѣлаетъ поверхность мѣди болѣе твердою, не измѣняя тончайшихъ достоинствъ гравюры; съ такихъ мѣдныхъ досокъ отпечатывается гораздо большее, чѣмъ прежде, число экземпляровъ. Когда тончайшій слой желѣза начинаетъ стираться отъ большаго числа отпечатковъ, то можно, безъ вреда для гравюры, удалить этотъ слой желѣза и осадить новый. Такія манипуляціи значительно уменьшили спросъ на стальныя гравированныя доски.

Нѣсколько разъ упоминая о технической пользѣ, приносимой гальванопластикой граверному дѣлу, мы говорили, между прочимъ, о мѣдныхъ клишè съ гравюръ на деревѣ. Благодаря легкости приготовленія такихъ клишè, оригинальная гравюра быстро переходитъ, въ видѣ клишè, изъ одной страны въ другую. Этимъ объясняется возможность существованія у насъ такихъ иллюстрированныхъ журналовъ, которые даютъ читателямъ цѣлые ряды интересныхъ политипажей, впервые появившихся на страницахъ чужихъ изданій. Гальванопластикой можно повторять и гравюры, сдѣланныя на мѣди; первая копія будетъ обратна оригиналу, вторая — тождественна съ нимъ. Мало того, гальванопластикой можно получить гравюру, подобную акватинтѣ, или подъ тушь, по рисунку, сдѣланному художникомъ на мѣди. Для рисунка употребляется мѣдная высеребренная доска; рисунокъ дѣлаютъ кистью, съ употребленіемъ для этого краски особеннаго состава, которая способна держаться на металлѣ и противустоять той жидкости, въ которую придется погрузить доску съ рисункомъ для осажденія на нее мѣди гальванопластическимъ путемъ. Чѣмъ темнѣе какая-либо часть рисунка, тѣмъ больше накладывается туда краски и тѣмъ выпуклѣе

она становится. Мѣдная копія съ этого рисунка, полученная гальванопластикой, будетъ представлять вогнутости, и съ нея можно печатать эстампы, имѣющіе подобіе рисунковъ подъ тушь или сепію. Этотъ гальванографическій способъ имѣлъ нѣкоторый успѣхъ въ Англіи и Германіи; имъ можетъ пользоваться всякій рисовальщикъ, хоть нѣсколько знакомый съ техникой гальванопластики. Увеличивать или уменьшать углубленія, или даже вовсе ихъ уничтожать, заполняя мѣдью, — все это можно дѣлать съ большимъ удобствомъ гальваническимъ путемъ.

Всѣ эти способы гравированія и печатанія размножаютъ воспроизведенія искуства эстампами, которые расходятся въ гораздо меньшемъ числѣ экземпляровъ, чѣмъ книги; для книги же нужны выпуклыя гравюры. Издатели книгъ, не довольствуясь гравюрами на деревѣ, стали требовать выпуклыхъ металлическихъ клишѐ, и получили ихъ. Къ исчисленнымъ примѣненіямъ гальванопластики къ гравированію, прибавимъ, что она даетъ средство приготовлять выпуклые клишѐ съ рисунка, который предварительно чертится иглою на мѣдной доскѣ сквозь слой воска, ее покрывающаго. Въ углубленіяхъ осаждаютъ гальванически мѣдь, которая мало-по-малу закрываетъ и воскъ; въ результатѣ получается выпуклое мѣдное клишѐ. Но для сообщенія ему значительной выпуклости надо и воску дать значительную толщину, что́ затрудняетъ черченіе иглой.

Болѣе важное практическое значеніе имѣютъ способы выпуклаго гравированія на цинкѣ. Казалось бы, стоитъ только нарисовать на цинкѣ жирнымъ карандашемъ или чернилами рисунокъ и затѣмъ вытравить цинкъ кислотою или гальваническимъ токомъ; если вещество карандаша или чернилъ достаточно защищаетъ находящіяся подъ нимъ части металла, то цинкъ будетъ растворяться въ промежуткахъ между чертами рисунка. На самомъ же дѣлѣ, такимъ образомъ нельзя получить углубленій, достаточныхъ для печатанія въ типографскомъ станкѣ. Не вдаваясь въ подробное перечисленіе многихъ разновидностей выпуклаго гравированія на цинкѣ, хотя бы нѣкоторые изъ нихъ имѣли начало успѣха, мы перейдемъ прямо къ тому способу, который получилъ наибольшее распространеніе. Названіе его — паниконографія; изобрѣлъ его Жилло. Смыслъ этого названія, составленнаго изъ греческихъ словъ: гравированіе всякаго рисунка, дѣйствительно оправдывается въ извѣстной мѣрѣ.

Положимъ, что нужно сдѣлать выпуклое металлическое клишѐ съ рисунка, котораго имѣется свѣжій типографскій оттискъ. Наложивъ влажную гравюру лицевой стороной на цинковую доску, подвергаютъ ее сильному нажатію: краска переходитъ съ бумаги на цинкъ. Снявъ осторожно бумагу, посыпаютъ мелкимъ смолянымъ порошкомъ рисунокъ, переведенный на цинкъ; если доска предварительно слегка нагрѣта, то смола пристаетъ къ черниламъ рисунка, лишнюю же смолу сдуваютъ,

а потомъ слабою кислотою вытравляютъ цинкъ; такимъ образомъ, получаются очень слабыя углубленія въ доскѣ между чертами рисунка. Обмывъ затѣмъ водою и высушивъ цинковую доску, подогрѣваютъ ее настолько, чтобы смоляной порошокъ и типографская краска слегка расплылись въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ ея имѣется наиболѣе, т. е. въ самыхъ черныхъ мѣстахъ рисунка; краска и смола, слегка, какъ сказано, расплывшіяся, закрываютъ маленькія (мало-углубленныя) бѣлыя мѣста въ темныхъ частяхъ гравюры. По охлажденіи доски, вновь натираютъ рисунокъ, при помощи кисти, смолянымъ мелкимъ порошкомъ и вторично подвергаютъ дѣйствію кислоты, которая увеличиваетъ всѣ углубленія, оставшіяся незакрытыми. Послѣ кратковременнаго травленія, доску вторично нагрѣваютъ, отъ чего смола и краска, расплывшись, закрываютъ ближайшія бѣлыя части, болѣе широкія и углубленныя въ мѣстахъ менѣе черныхъ, чѣмъ первыя. Повторяя описанныя дѣйствія послѣдовательно, сколько нужно, доходятъ до того, что вся поверхность рисунка представляется черною, за исключеніемъ нѣкоторыхъ мѣстъ, которыя нужно вытравить глубже, чѣмъ другія. Это будутъ большія пространства, лежащія между темными линіями рисунка. Въ заключеніе, остается смыть начисто всю смолу и краску, и тогда обнаружится выпуклая цинковая гравюра, въ которой распредѣлены малыя и большія углубленія подобно тому, какъ располагаетъ ихъ граверъ на деревѣ. Накатывая красочнымъ валькомъ эту гравюру, которая можетъ быть помѣщена въ текстѣ книги, можно печатать съ нея обыкновеннымъ образомъ.

Способъ Жилло, изобрѣтенный слишкомъ тридцать лѣтъ тому назадъ, находитъ теперь, послѣ различныхъ техническихъ улучшеній, большое примѣненіе повсюду. Онъ служитъ не только для копированія гравюръ, но и позволяетъ дѣлать въ копіи измѣненія, не касаясь оригинала; старыя и поврежденныя гравюры появляются, благодаря этому способу, въ новомъ, улучшенномъ видѣ. Мы увидимъ далѣе, что примѣненіе свѣтописи къ этому способу дало ему общее широкое распространеніе.

Воздерживаемся отъ дальнѣйшихъ подробностей, касающихся приготовленія выпуклыхъ гравюръ. Однихъ названій различныхъ способовъ выпуклаго гравированія такъ много, что ихъ можетъ удержать память только близко стоящихъ къ дѣлу спеціалистовъ. Притомъ же, безъ пояснительныхъ чертежей и оттисковъ съ гравюръ, исполненныхъ всѣми упомянутыми способами гравированія, сообщаемыя здѣсь свѣдѣнія, немного выиграли бы отъ утомительныхъ частныхъ подробностей.

Полезнѣе будетъ дать указаніе на сочиненія, изъ которыхъ желающіе ближайшимъ образомъ познакомиться съ гравированіемъ могутъ почерпнуть болѣе или менѣе подробныя свѣдѣнія объ этой отрасли искуства, и систематически ознакомиться съ образцами различныхъ способовъ гравированія.

Въ Парижѣ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, началось изданіе ряда сочиненій, подъ общимъ заглавіемъ: Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts. Два изъ вышедшихъ доселѣ томовъ этого изданія посвящены гравюрѣ; одинъ (Les procédés de la gravure, par A. de Lostalot) содержитъ въ себѣ изложеніе различныхъ способовъ гравированія и слегка касается исторіи гравюры, другой (La gravure, precis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire, par Henri Delaborde) излагаетъ преимущественно исторію возникновенія разныхъ видовъ гравюры, менѣе касаясь ихъ технической стороны. Въ обѣихъ книгахъ есть множество гравюръ, объясняющихъ исторію, характеръ и практику различнаго рода гравированія; послѣднія—въ сочиненіи Лостало, гдѣ помѣщены эстампы, наглядно объясняющіе постепенный ходъ исполненія гравюры рѣзцомъ, офортомъ (травленіемъ), сухой иглой и литографіей. Главная часть политипажей—гравюры на деревѣ, но есть также немало выпуклыхъ гравюръ, исполненныхъ другими способами. Текстъ книги Лостало написанъ занимательно и ясно, за исключеніемъ тѣхъ, весьма немногихъ мѣстъ, гдѣ онъ говоритъ не отъ себя, а приводитъ выписки изъ чужихъ сочиненій, не сопровождая ихъ поясненіями. Во всякомъ случаѣ, авторъ вполнѣ достигаетъ намѣченной имъ цѣли—нагляднаго ознакомленія читателя съ методами гравированія, безъ намѣренія научить ихъ практикѣ.

Книга Делаборда представляетъ, какъ мы сказали, интересъ другаго рода. Цѣль автора—показать значеніе гравюры, какъ средства размноженія эстампами въ одинъ тонъ полныхъ произведеній искуства, т. е. картинъ. Авторъ представляетъ исторію гравюры въ разныхъ странахъ, называя лучшихъ граверовъ и характеризуя ихъ; но онъ ничего не упоминаетъ о граверномъ искуствѣ въ Россіи, и имена Уткина, Іордана, Пищалкина, нашихъ граверовъ-рѣзцомъ, Сѣрякова, гравера по дереву, и другихъ, какъ-будто вовсе неизвѣстны автору. Но многіе ли изъ насъ въ средѣ образованной публики слыхали про эти имена, и много ли у насъ пишется порусски о судьбахъ отечественнаго искуства?

Дополненіемъ къ знакомству съ группами способовъ гравированія можетъ служить чтеніе книги англичанина Фильдинга (The Art of Engraving with the various modes of operation... by T. H. Fielding, London 1884), къ которой приложены эстампы, исполненные по нижеперечисленнымъ способамъ: 1) травленія (офортъ) на твердомъ лакѣ, 2) тоже—на мягкомъ, 2) рѣзцомъ англійской манерой (вѣроятно, при пособіи машины), 3) акватинтой, 4) меццотинтой или черной манерой, 5) точками или крапинками, 6) литографіи, 7) карандаша по цинку (соотвѣтствуетъ литографіи). Кромѣ того, на одной таблицѣ изображены инструменты гравера. У Лостало нѣтъ ни изображенія инструментовъ, ни образцовъ акватинты и черной манеры; Фильдингъ нѣсколько глубже вдается въ техническія описанія. Но если кто-либо изъ читателей, умѣющихъ рисовать, пожелаетъ самъ заняться гра-

вированіемъ по способу травленія, тому предлагаемъ запастись руководствами Лаланна, Сомова и Роллера.

Traité de la gravure à l'eau forte, par Maxime Lalanne, Paris 1881, содержитъ въ себѣ практическія правила гравированія травленіемъ или офорта, переданныя въ живомъ разсказѣ, кое-гдѣ анекдотическомъ. Если неизбѣжные французскіе каламбуры, попадающіеся въ этой книгѣ, неособенно украшаютъ ее, по крайней мѣрѣ въ глазахъ русскаго читателя, то десять хорошихъ таблицъ съ образцами гравюръ работы самого Лаланна, приложенныхъ къ ней, отлично помогаютъ пониманію офортнаго гравированія. Жаль только, что нѣтъ рисунковъ, изображающихъ наборъ граверныхъ инструментовъ и прочаго матеріала; для Парижа, можетъ быть, этого и не нужно, такъ какъ тамъ легко пріобрѣсти полную коллекцію ихъ въ одномъ изъ многихъ мѣстъ; но всякія подробности этого рода нужны у насъ для тѣхъ, кто пожелалъ бы самъ заняться офортомъ. Что касается до пріемовъ и разныхъ случайностей гравированія, то Лаланнъ описываетъ ихъ какъ практикъ, знакомый съ ними на дѣлѣ; кромѣ того, онъ описываетъ и особенности печатанія офортовъ. Въ концѣ книги помѣщенъ довольно большой списокъ сочиненій по гравированію.

Изъ сочиненій по этому предмету, написанныхъ на нѣмецкомъ языкѣ, укажемъ на сто-пятый томъ Химико-Технической Энциклопедіи Гартлебена. Этотъ отдѣльный томъ озаглавленъ: Technik der Radirung, von J. Roller. Wien. Это сочиненіе посвящено почти исключительно офорту, и только на немногихъ страницахъ даетъ понятіе о гравированіи рѣзцомъ, акватинтой и проч. Книга Роллера содержитъ въ себѣ много техническихъ указаній, основанныхъ на личной практической опытности автора. Она полнѣе книги Лаланна въ отношеніи разсмотрѣнія химическихъ матеріаловъ, нужныхъ для гравера; особенно много приведено въ ней рецептовъ вытравляющихъ жидкостей, съ критическою ихъ оцѣнкою, причемъ не упущено изъ вида и гальваническое травленіе. Подробно говорится также о печатаніи офортовъ и, въ особенности, о пробныхъ оттискахъ, которые художникъ можетъ дѣлать дома и безъ помощи пресса. Жаль только, что при книгѣ нѣтъ никакихъ рисунковъ. Въ концѣ ея помѣщенъ списокъ руководствъ по гравированію; беремъ изъ него заглавіе одной книги: Deleschamps, Pierre: Des mordants, des vernis et des planches dans l'art du graveur ou traité complet de la gravure. Paris 1836. Этимъ сочиненіемъ долженъ пользоваться всякій, кто хочетъ близко познакомиться съ химическими и техническими особенностями травленія различными жидкостями.

На русскомъ языкѣ имѣется «Краткое руководство къ гравированію на мѣди крѣпкою водкою. По Делешану, Лаланну, Перро, Фильдингу, и другимъ составилъ А. Сомовъ. СПБ. 1885, Изданіе второе». Это сочиненіе сообщаетъ, въ сжатой формѣ,

главнѣйшіе совѣты, необходимые для желающихъ заняться гравированіемъ крѣпкою водкою. Четыре таблицы чертежей могутъ помочь обзавестись всѣми инструментами и другими вещами, нужными для этого рода гравированія. Краткость книжки г. Сомова не вредитъ ея обстоятельности; не смотря на то, что въ ней всего 60 страницъ, читатель найдетъ въ ней, кромѣ главнаго предмета, еще изложеніе сущности гравированія подъ тушь (au lavis), карандашъ и акватинту.

Для нѣкоторыхъ читателей укажемъ еще на статьи: Gravure, Imprimerie, въ Dictionnaire des arts et manufactures, par M. Laboulaye.

Чтеніе непремѣнно должно быть пополняемо хотя-бы нагляднымъ изученіемъ образцовъ гравированія; указанныя выше сочиненія еще недостаточно научатъ распознаванію гравюръ по внѣшнему ихъ виду, хотя и представляютъ главнѣйшіе ихъ образцы. Для дальнѣйшаго знакомства съ гравированіемъ, можно указать еще хоть одну книгу. Сочиненіе, про которое мы говоримъ, содержитъ въ 53 эстампахъ прекрасные образцы главнѣйшихъ родовъ гравированія, хотя, къ сожалѣнію, съ очень краткимъ объяснительнымъ текстомъ. Этотъ недостатокъ, впрочемъ, отчасти восполняется оглавленіемъ эстамповъ, въ которомъ приведены названія способовъ ихъ гравированія. Въ числѣ этихъ эстамповъ есть много фототипическихъ и два, печатанные красками, о которыхъ будетъ говориться во второй и третьей частяхъ настоящей статьи. Заглавіе этого сочиненія: Illustrirter Katalog der ersten internationalen Special-Ausstellung der Graphischen Künste in Wien. 1883.

Посѣтители Императорскаго Эрмитажа въ Петербургѣ могутъ, въ отдѣленіи гравюръ этого музея, изучать произведенія разсматриваемаго искуства въ превосходныхъ образцахъ. Въ Публичной Библіотекѣ также выставлены гравюры, представительницы различныхъ видовъ гравированія.

Мы переходимъ теперь ко второй части нашего труда, въ которой будутъ изложены различные способы воспроизведенія картинъ, рисунковъ и снимковъ съ натуры при помощи свѣтописи. Многіе изъ этихъ способовъ не имѣютъ ничего общаго съ собственно гравюрой, кромѣ средства размноженія печатными станками. Оканчивая же первый отдѣлъ настоящаго труда, посвятимъ послѣднія строки описанію вполнѣ механическаго способа гравированія медалей. Гравюра этого рода отлично передаетъ рельефъ медалей, хотя исполняется машиной, безъ всякаго участія рисовальщика: мы говоримъ о машинѣ Коласа (Colas), изобрѣтенной во Франціи и потомъ измѣненной въ Англіи Бетомъ (Bate), а въ Америкѣ Аза-Спенсеромъ и другими. Дѣйствіе машины происходитъ такимъ образомъ: по медали, или барельефу, ведется тонкій, но закругленный конецъ металлическаго штифта, а соединенный особымъ механизмомъ съ этимъ штифтомъ рѣзецъ съ алмазнымъ или стальнымъ наконечникомъ движется по мѣдной

или стальной доскѣ. Штифтъ проходитъ на плоскихъ частяхъ медали по прямымъ, параллельнымъ между собою линіямъ, а рѣзецъ проводитъ такія же линіи на гравируемой доскѣ; но всякій разъ, когда штифтъ поднимается на выпуклость медали и потомъ опускается въ углубленіе, рѣзецъ уклоняется отъ прямолинейнаго направленія и прорѣзываетъ на доскѣ волнообразную линію. Выпуклости изображаются на гравюрѣ кривыми линіями, уклоняющимися въ одну сторону, а вогнутости медали — отклоненіемъ линіи въ другую сторону; чѣмъ больше выпуклость или вогнутость медали, тѣмъ большее искривленіе происходитъ въ линіяхъ, проводимыхъ стальнымъ или алмазнымъ остріемъ на доскѣ. Бѣлые ровные промежутки между параллельными чертами на отпечаткѣ, сдѣланномъ на бумагѣ, измѣняются въ неровные промежутки между искривленными частями линій, а наиболѣе выпуклыя части медали выражаются на эстампѣ наибольшими свѣтлыми промежутками; въ углубленіяхъ же, линіи сближаются между собою, образуя затѣненныя мѣста. Хорошіе эстампы этого рода производятъ впечатлѣніе рельефа медалей почти до иллюзіи; въ изданіяхъ, посвященныхъ нумизматикѣ, можно найдти цѣлые атласы такихъ гравюръ. Въ двухъ сочиненіяхъ изъ названныхъ нами выше есть по одному образцу такого гравированія, а именно въ каталогѣ вѣнской выставки (не особенно хорошій)—образчикъ такъ называемаго гильошированія, и въ книгѣ Лостало — геліогравюра съ эстампа, приготовленнаго по описанному способу Коласа.

Различныя вспомогательныя машины, которыми пользуются преимущественно для гравированія на стали англичане, а за ними и американцы, придаютъ большую чистоту гравюрѣ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и однообразіе; чѣмъ больше участіе машины въ граверной работѣ, тѣмъ менѣе отличаются произведенія одного гравера отъ другаго, т. е. тѣмъ больше художественная индивидуальность гравера исчезаетъ. Надо сказать даже нѣчто большее: исчезаетъ индивидуальность того произведенія, которое воспроизводится гравюрою. Мы, впрочемъ, воздерживаемся отъ окончательной оцѣнки сравнительнаго художественнаго значенія разсмотрѣнныхъ видовъ гравированія, оставляя заключеніе и общій выводъ къ концу своей статьи; теперь же переходимъ къ возможно-объективному разсказу о томъ, что сдѣлала фотографія для размноженія произведеній изящныхъ искуствъ эстампами и особенно для иллюстрированія книгъ съ гравюрами въ текстѣ.

(Окончаніе будетъ).





Маріэтта,

акварель Л. Пассини



ГРЕЧЕСКІЯ РАСПИСНЫЯ ВАЗЫ

Статья А. М. МИРОНОВА

(Окончаніе).

VI.

Стиль чернофигурныхъ вазъ *).



ъ начала VI-го вѣка устанавливается стиль такъ называемыхъ чернофигурныхъ вазъ, постепенно вырабатывающійся изъ техники предшествующихъ вѣковъ. Основныя черты этого стиля, къ которому относится громадное количество вазъ съ черными фигурами на красномъ фонѣ, самаго различнаго мѣстнаго происхожденія, суть слѣдующія: естественная краснота глины, выбираемой для этихъ вазъ, усиливается искуственно чрезъ прибавленіе къ ней красной краски пріятнаго тона; фигуры исполнены совершенно черной краской, безъ того коричневаго оттѣнка, какой мы замѣчаемъ на предыдущихъ вазахъ; контуры фигуръ вырѣзаны на поверхности, и все пространство внутри контуровъ заполнено одною краской; внутреннія очертанія фигуръ (складки одеждъ, линіи, обозначающія формы отдѣльныхъ членовъ тѣла, и т. п.) также весьма подробно и тща-

*) *Jahn*, Beschreibung d. Vasensammlung König Ludwigs, Введеніе.—*Morgenthau*, Ueber d. Zusammenhang d. Binder auf gr. Vasen.—*Bröndsted*, Mémoires sur les vases panathènaiques.—*Stephani*, Compte-rendu de la Commis. Impér. Archiologique pour l'année 1863, стр. 5, 133, 224, 230, 238, и pour l'année 1866, стр. 37, 75, 152, 36, 148, 153.

тельно вырѣзаны на поверхности уже окрашенныхъ фигуръ, такъ что имѣютъ цвѣтъ глины, изъ которой сдѣланъ сосудъ. Фигуры помѣщаются на поверхности такимъ образомъ, что вся она, вокругъ нихъ, остается неокрашенною и нелакированною, или же покрыта блестящимъ чернымъ лакомъ, причемъ для фигурныхъ изображеній оставлено нелакированнымъ только небольшое пространство, въ которомъ, какъ на картинѣ въ рамкѣ, и помѣщены эти изображенія, кажущіяся какъ-бы вдѣланными въ сосудъ.



Коринѳская ваза древняго стиля

(Отъѣздъ Гектора)

Хотя большинство фигуръ на вазахъ этого стиля изображалось черной краской, однако нѣкоторые извѣстные фигуры и предметы писались и другими красками: красновато-коричневой, фіолетовой и бѣлой, причемъ для однѣхъ фигуръ, ихъ частей или отдѣльныхъ предметовъ употреблялись постоянно двѣ первыя, а для другихъ — послѣдняя. Такимъ образомъ, первыя двѣ краски употреблялись для нѣкоторыхъ частей верхняго платья, сѣделъ на лошадяхъ, отдѣльныхъ частей оружія, лошадинныхъ гривъ, головныхъ уборовъ, частей колесницы и вообще тѣхъ предметовъ, которые имѣютъ въ натурѣ цвѣта, подходящіе къ этимъ краскамъ. Бѣлая краска употреблялась для изображенія нагихъ частей тѣла женщинъ и иногда юношей, а также бѣлыхъ драпировокъ, свѣтлыхъ волосъ, бѣлыхъ лошадей и вещей, имѣющихъ бѣлую окраску въ дѣйствительности. Такая постоянная особенность въ окраскѣ извѣстныхъ фигуръ и предметовъ въ отличіе отъ прочихъ, при недостаточномъ еще умѣніи характеризировать ихъ самымъ рисункомъ, со-

ставляла для художниковъ, во многихъ случаяхъ, большое подспорье, напр., когда надо было изобразить битву амазонокъ съ воинами, въ которой тѣ и другіе по положенію и общему внѣшнему виду, почти не представляли различія, или когда дѣвушки и юноши были въ одинаковыхъ одеждахъ: въ этихъ случаяхъ, цвѣтъ тѣла (черный для мужчинъ и бѣлый для женщинъ) давалъ художнику средства указать, какія фигуры—мужскія, какія—женскія. Впрочемъ, та же цѣль иногда достигалась и самыми особенностями рисунка. Кромѣ анатомическихъ частностей, различающихъ одинъ полъ отъ другаго, художники прибѣгаютъ къ условности рисунка и другихъ частей тѣла; такъ, напр., глазъ мущины изображается въ видѣ круга, съ двумя вырѣзанными на его поверхности черточками, а глазъ женщины представляется узкимъ, продолговатымъ, бѣлаго цвѣта, съ краснымъ зрачкомъ; руки мужчины рисуются съ такими деталями, главнымъ образомъ, въ мускулатурѣ, по которымъ ихъ легко отличить отъ женскихъ рукъ, и т. п. *). Лица всѣхъ фигуръ изображаются постоянно въ профиль, или же такъ, что трудно сказать, куда обращено каждое изъ нихъ; самыя формы ихъ весьма некрасивы, грубы, лишены всякой индивидуальности и жизненнаго выраженія. Одежды, со всѣми ихъ складками, нацарапанными на поверхности глины, покрываются одноцвѣтными грубыми красками, безъ малѣйшаго признака свѣтотѣни, вслѣдствіе чего эти драпировки нисколько не обрисовываютъ формъ скрывающагося подъ ними тѣла. Однако, при полной безжизненности лицъ и драпировокъ, въ формахъ и положеніи самыхъ тѣлъ выражается жизнь даже въ слишкомъ сильной степени. Художники стараются показать въ тѣлахъ силу и крѣпость мышцъ, развитыхъ постояннымъ упражненіемъ; для этого они намѣренно изображаютъ икры, бедра, плечи и другія мускулистыя части тѣла особенно рельефно, съ преувеличеніемъ формъ, тогда какъ такія пассивныя при воинскихъ упражненіяхъ части, какъ животъ, изображаются слабыми, малозамѣтными **). Съ другой стороны, положенія фигуръ, находящихся въ движеніи,—не смотря на неумѣлость художниковъ выражать страсти и индивидуальные характеры, отъ чего дѣйствія фигуръ представляются не мотивированными,—вообще кажутся весьма энергичными и живыми, хотя и довольно угловатыми и грубыми въ деталяхъ. Что касается до движенія встрѣчающихся здѣсь фигуръ животныхъ (особенно лошадей), то оно столь же энергично, но гораздо болѣе плавно и свободно, такъ какъ онѣ не требовали выраженія индивидуальности, а нуждались только въ передачѣ движенія ***).

Кромѣ чернофигурныхъ вазъ вышеописанной техники, въ эту эпоху существовалъ еще особый родъ сосудовъ небольшаго

*) *Braun*, Annal., XX, 323.
**) *Kramer*, Ueber d. Styl und Herkunft, стр. 75.
***) *Jahn*, Beschreibung d. Vasensammlung, Einleitung, стр. 161.

размѣра (преимущественно лекиѳовъ, οἰνοχόη, чашъ и т. п.), украшавшихся также черными фигурами, но писанными не на красномъ фонѣ глины, а по бѣлому мѣловому грунту; во всемъ остальномъ, по стилю и содержанію изображеній, эти сосуды вполнѣ сходны съ другими чернофигурными вазами.

Вазамъ чернофигурнаго стиля явились многочисленныя подражанія въ позднѣйшее время, причемъ сюжеты изображеній на этихъ подражаніяхъ трактовались по большей части тѣ же, что и на оригиналахъ, относясь къ тому или иному религіозному культу и имѣя, такимъ образомъ, гіератическій характеръ. Но воспроизведеніе этихъ сюжетовъ, вслѣдствіе особеннаго старанія сохранить черты древняго чернофигурнаго стиля при значительно повысившемся уровнѣ художественной техники, на самомъ дѣлѣ производитъ впечатлѣніе поддѣлки, о которой догадаться тѣмъ легче, что формы самыхъ сосудовъ получаютъ уже нѣкоторыя видоизмѣненія, а, кромѣ того, въ надписяхъ, не смотря на все стараніе воспроизвести вполнѣ точно древніе образцы, замѣтны извѣстныя палеографическія особенности позднѣйшаго времени. Лучшими по красотѣ вазами этого подражательнаго стиля считаются панаѳинейскія наградныя вазы, которыя раздавались побѣдителямъ на панаѳинейскихъ празднествахъ, и въ которыхъ, съ цѣлью придать имъ священное значеніе, особенно сохранялись черты чернофигурныхъ вазъ для изображеній, имѣющихъ тѣсное отношеніе къ культу Аѳины *).

Содержаніе живописи на чернофигурныхъ вазахъ становится несравненно болѣе широкимъ, обнимая собою весьма разнообразные предметы: *въ кругъ изображеній на этихъ вазахъ входятъ многочисленные сюжеты, заимствованные изъ различныхъ миѳологическихъ сказаній, причемъ, однако, преобладаютъ эпизоды изъ сказаній о подвигахъ Геракла, Персея, Тезея, а также изъ нѣкоторыхъ миѳовъ о богахъ и изъ легендъ троянскаго цикла. Самые сюжеты, воспроизводимые на этихъ вазахъ, распредѣляются по ихъ поверхности не произвольно, но такъ, что композиція ихъ дѣлится на части по опредѣленнымъ принципамъ*, которые тщательно и подробно изслѣдовалъ Моргентау, въ своей диссертаціи: «Uber Zusammenhang der Bilder auf griechischen Vasen».

Чтобы дать понятіе о содержаніи живописи на чернофигурныхъ вазахъ, обратимся къ поясненію означенныхъ принциповъ при помощи наиболѣе типическихъ образцовъ, потому что указывать на всѣ сюжеты, воспроизводимые на такихъ вазахъ, нѣтъ ни возможности, ни необходимости.

Всѣ чернофигурныя вазы, въ отношеніи композиціи, можно раздѣлить на два класса. Первый классъ составляютъ вазы, въ которыхъ *одно дѣйствіе представляется на двухъ поверхностяхъ*, раздѣленнымъ внѣшнимъ образомъ. Этотъ способъ служитъ продолженіемъ древнѣйшаго способа горизонтальнаго расчлене-

---

*) *Bröndsted*, Mém. sur l. vases panathén., стр. 36 и сл.

нія картины въ видѣ полосъ, идущихъ непрерывнымъ кольцемъ изображеній вокругъ сосуда; только теперь картина, шедшая прежде въ видѣ непрерывной полосы, расчленяется вертикально на двѣ картины, по ту и другую стороны сосуда. Въ вазахъ другаго класса представляется уже *не внѣшнее дѣленіе одной картины на двѣ стороны сосуда, но внутреннее соотношеніе двухъ различныхъ картинъ, помѣщенныхъ на двухъ сторонахъ.* Присматриваясь ближе къ вазамъ перваго класса, можно замѣтить въ нихъ слѣдующую характеристическую особенность: сцена, представленная на одной сторонѣ, становится понятною только при ея сличеніи со сценой другой стороны, потому что послѣдняя или составляетъ продолженіе первой, или же подчинена ей. Если одна составляетъ продолженіе другой, то каждая изъ нихъ вовсе не понятна сама по себѣ. Такъ, напр., на вазахъ Брит. Муз. № 548 и Мюнхенск. № 619, композиція, воспроизводящая приключенія Персея съ Горгонами, раздѣлена такимъ образомъ, что на одной сторонѣ вазы виденъ Персей съ своими защитниками, а на другой—преслѣдующія ихъ Горгоны.

Когда сцена одной стороны подчинена сценѣ другой, то композиція дѣлится такъ, что спереди, на лицевой сторонѣ, представляется дѣйствіе, завершенное и понятное само собою, съ главными дѣйствующими лицами; на тыльной же сторонѣ вазы помѣщаются второстепенныя фигуры, въ сценѣ, непонятной самостоятельно и служащей лишь дополненіемъ къ главному дѣйствію. Словомъ, получается, такъ сказать, avers и revers изображенія; по отношенію къ главному дѣйствію и дѣйствующимъ лицамъ, эти второстепенныя фигуры являются или друзьями побѣжденныхъ, или покровителями побѣдителей, или же помощниками обѣихъ сторонъ; примѣромъ перваго рода можетъ служить ваза Муз. Торвальдсена № 41, на которой съ одной стороны представленъ Геркулесъ въ борьбѣ съ Тритономъ, а съ другой—друзья Тритона, Нерей и Нереиды; также ваза Кампана, IV, 508, съ Геракломъ въ битвѣ съ амазонками на одной сторонѣ, и съ двумя амазонками, мчащимися на помощь первымъ на другой. Примѣръ втораго рода представляетъ ваза Эрмитажной коллекціи № 65; на лицевой сторонѣ ея изображена борьба Геракла со львомъ, а на реверсѣ—фигуры дружественныхъ герою боговъ, Гермеса и Аѳины, знаменующія счастливый исходъ борьбы. Какъ на примѣръ третьяго рода, можно указать на вазу Castellani (Bullet. d. Inst., 1865, стр. 145), на которой, съ передней стороны, представлена борьба Пелея съ Ѳетидой, а на противоположной—отецъ Пелея, Хейронъ, съ Нереемъ, относящіеся дружелюбно къ борьбѣ своихъ любимцевъ—борьбѣ, долженствующей привести ихъ всѣхъ ко взаимному сближенію. Отдѣльное мѣсто должно отвести тѣмъ раздвоеннымъ композиціямъ, которыя характеризуются *параллельностью* сценъ на обѣихъ сторонахъ вазы, причемъ каждая изъ нихъ понятна сама по себѣ, и ихъ параллельность не имѣетъ цѣлью пояснять одну посредствомъ другой.

Сюда относится значительное число вазъ; для примѣра укажемъ вазу Wien, IV, 46, на которой, съ одной стороны, представлена сцена битвы Артемиды съ гигантомъ, а съ другой—битва Посейдона съ гигантомъ.

Для вазъ, въ формѣ которыхъ видно рѣзкое раздѣленіе на части, обусловливающее и раздѣленіе композиціи изображенія (напр., въ гидріяхъ, отдѣленіе плечъ отъ туловища сосуда), художники иногда умѣютъ чрезвычайно удачно выбрать сюжетъ и располагаютъ его соотвѣтственно дѣйствительности. Такъ сдѣлалъ, напр., мастеръ, расписавшій вазу München, 65, по плечамъ которой онъ изобразилъ стѣны Трои съ ихъ храбрыми



Чернофигурная гидрія стиля Тимагора
(Борьба Геракла съ Тритономъ)

защитниками, а подъ ними, по туловищу сосуда,—сраженіе Ахилла съ Троиломъ, на которое защитники Трои смотрятъ съ высоты стѣнъ.

Въ вазахъ втораго класса, съ различными сюжетами по сторонамъ сосуда, простѣйшимъ принципомъ соединенія двухъ частей композиціи обыкновенно служитъ сопоставленіе двухъ подвиговъ одного и того же героя, причемъ бо̀льшее значеніе придается его личности, чѣмъ подвигамъ: это—принципъ *соотвѣтствія личнаго*. На сосудахъ, относящихся къ этому разряду, являются почти исключительно изображенія изъ цикла дѣяній Геракла, тогда какъ дѣяній другихъ героевъ обыкновенно не

встрѣчается. Относящіяся сюда сюжеты представляются во множествѣ различныхъ комбинацій: здѣсь сопоставлены то сцены битвы Геракла съ амазонками (на одной сторонѣ) при битвѣ его (на другой) съ кабаномъ (на вазѣ München, 1219) или съ какимъ-то воиномъ (на вазѣ Эрмитажа, 125), то сцены его борьбы со львомъ при другомъ изображеніи борьбы его съ Тритономъ (Würzburg, III, 263, и Эрмитажъ, 25), или съ Геріономъ (тамъ же, 308), или съ женщиной (Эрмитажъ, 115), и т. д.

Въ предшествующихъ случаяхъ, какъ сейчасъ было указано, художникъ изображалъ сцены, связанныя между собою только личностью героя, тогда какъ въ выборѣ самыхъ сюжетовъ былъ совершенно безразличенъ. Къ иному разряду относятся вазы, для которыхъ изображаемыя сцены берутся изъ цикла дѣяній хотя и различныхъ героевъ, но сходныхъ между собою по общему характеру дѣятельности, причемъ, однако, связь между сюжетами остается все-таки *личною*. На вазахъ, этого рода встрѣчаются прежде всего сюжеты изъ дѣяній, съ одной стороны, Тезея, а съ другой — Геракла, какъ народныхъ героевъ - освободителей отъ разныхъ бѣдствій (напр., Тезей — побѣдитель Минотавра, а Гераклъ — льва, кабана, гидры и т. д.). Гораздо чаще сцены изъ цикла подвиговъ Геракла приводятся въ соотвѣтствіе съ подвигами Ахилла, что̀ объясняется большимъ сходствомъ личностей того и другаго: оба они — полубожественнаго происхожденія, оба были воспитанниками Хейрона, оба служили самыми блестящими представителями панэллинскаго героизма, оба, послѣ своей смерти, были почтены особыми культами, удостоились апоѳеоза. На вазахъ этого разряда нерѣдко встрѣчается соотвѣтствіе еще инаго рода, а именно сопоставляются подвиги какого-либо героя съ подвигами не подобнаго ему лица, а какого-нибудь покровительствующаго божества. Въ частности, для подвиговъ Геракла, это — дѣянія Аѳины, которая особенно благоволила къ нему. Среди вазъ этого рода, укажемъ на двѣ эрмитажныя (№№ 64 и 131), въ которыхъ оба раза борьба Аѳины съ гигантомъ, на одной сторонѣ, состоитъ въ соотвѣтствіи съ похищеніемъ треножника Геракломъ, на другой.

Если во всѣхъ предыдущихъ вазахъ разсматриваемаго класса господствуетъ принципъ *соотвѣтствія личнаго*, то въ другихъ является уже принципъ *предметнаго соотвѣтствія*: связующимъ элементомъ изображеній на этихъ вазахъ служатъ уже не личности, а элементъ гораздо болѣе глубокій — внутреннее сходство самихъ воспроизведенныхъ сюжетовъ. Прежде всего, сюда слѣдуетъ отнести вазы, въ которыхъ двѣ сцены соединены въ силу *одинаковости мотива*, или въ которыхъ имѣютъ мѣсто параллельныя дѣйствія, связанныя другъ съ другомъ одинаковымъ ethos. Напр., на неаполитанской вазѣ, описанной у Ингирами (Vasi fittili, tav. 119), съ одной стороны представленъ отъѣздъ Амфіорая, а съ другой—отъѣздъ Алкмеона; на Мюнхен-

ской вазѣ № 388 изображены: на одной сторонѣ, отдыхающій Гераклъ со стоящими подлѣ него Аѳиной и Гермесомъ, а на другой—отдыхающій Діонисъ, также съ Аѳиной и Гермесомъ; соотвѣтствіе сценъ обусловливается здѣсь одинаковостью мотива отъѣздомъ, отдыхомъ).

На ряду съ этими вазами слѣдуетъ помѣстить тѣ, въ которыхъ выборомъ изображенныхъ сценъ руководилъ принципъ *контраста*, такимъ образомъ, что какому-нибудь приключенію героя противопоставляется сцена его отдохновенія, что особенно часто случается по отношенію къ Гераклу. Приэтомъ, въ частности, послѣ битвы или подвига изображается сцена простаго отдыха героя (München, 270), или же онъ торжественно ѣдетъ на колесницѣ, сопровождаемый богами-покровителями (München, 134), или, наконецъ, отдыхаетъ среди боговъ, удостоившись апоѳеозы (Brit. Mus., 536).

Третій особый разрядъ составляютъ вазы, въ которыхъ сюжеты на двухъ сторонахъ сопоставляются въ силу принципа *логическаго соотвѣтствія*. Такъ, на одной сторонѣ изображается моментъ, подготовляющій какое-либо происшествіе, а на другой—исходъ этого происшествія, или же причина и ея дѣйствіе, или одинъ фактъ въ его естественномъ слѣдованіи по времени за другимъ фактомъ—слѣдованіи непосредственномъ или отдаленномъ. Напр., на берлинской вазѣ № 1685, съ одной стороны представлена смерть Троила отъ руки Ахилла, а на другой—разрушеніе Трои; въ Эрмитажномъ № 165, съ одной стороны, Ахиллъ только готовится влачить трупъ Гектора, а съ другой—уже кончаетъ этотъ актъ мести; на Мюнхенской вазѣ № 1269, судъ Париса сопоставленъ съ возвращеніемъ Елены къ Менелаю, какъ начальный моментъ съ послѣднимъ моментомъ въ длинной цѣпи событій троянскаго цикла. Вообще должно замѣтить, что сюжеты, сопоставляемые по принципу логическаго соотвѣтствія, берутся почти исключительно *изъ легендъ троянскаго цикла*.

Существуетъ, наконецъ, разрядъ вазъ, на которыхъ, на обѣихъ сторонахъ, повторяются совершенно одинаковыя сцены; таковы, напр., амфора № 221 въ Эрмитажномъ собраніи, съ изображеніями на обѣихъ сторонахъ одной и той же сцены—битвы Посейдона съ двумя гигантами; чаши №№ 218 и 335 того же собранія, обѣ съ повторяющейся на обѣихъ сторонахъ сценой борьбы Геракла со львомъ; чаша № 220 Эрмитажа, съ дважды изображенной кентавромахіей; наконецъ, кубокъ Эрмитажа № 116, съ двойнымъ изображеніемъ Тезея и Прокруста. Всѣ эти сюжеты сопоставлены здѣсь по принципу полнаго *тождества* *).

Разсмотрѣвъ содержаніе сценъ, наиболѣе часто воспроизводившихся на чернофигурныхъ вазахъ по вышеуказаннымъ

---

*) Кромѣ того, существуетъ большое число вазъ, имѣющихъ только *по одной картинѣ*, каковы преимущественно сосуды для разливанія жидкостей, снабженныя одной ручкой (прохусы и гидріи). Въ такихъ случаяхъ, изображаются или боевыя сцены (въ Эрмитажѣ №№ 12, 27, 32), или сцены разнообразнаго вакхическаго содержанія (въ Эрм. №№ 70, 73, 123, 136, 140,

принципамъ, обратимся къ эпохѣ, въ теченіи которой приготовлялись подобныя вазы. Относительно этой эпохи до сихъ поръ не могло быть установлено точныхъ датъ, потому что какъ начало ея совпадаетъ съ послѣднимъ временемъ производства вазъ предшествующихъ видовъ, такъ и конецъ сливается съ первымъ появленіемъ вазъ слѣдующаго, краснофигурнаго стиля. Приведенная нами выше дата, VI вѣкъ, указываетъ собственно только время полнаго развитія и господства чернофигурнаго стиля.

VII.

Стиль краснофигурныхъ вазъ *).

Громаднымъ шагомъ впередъ въ исторіи живописи на вазахъ должно признать то измѣненіе, которое положило начало такъ называемому стилю краснофигурныхъ вазъ и заключалось собственно въ томъ, что фонъ для изображеній стали дѣлать не краснымъ, какъ прежде, а чернымъ, между тѣмъ какъ въ самыхъ фигурахъ, наоборотъ, замѣнили прежній черный цвѣтъ краснымъ. Этотъ новый стиль существовалъ, какъ старается доказать Конце (Beitrage zur Gesch. d. griech. Plastik, стр. 2, 21), со времени, слѣдовавшаго непосредственно за персидскими войнами и продолжавшагося до пелопонезской войны, или даже, какъ утверждаетъ Клейнъ (Euphronios, стр. 40), въ теченіе періода между 490 и 440 гг. Съ своей стороны, Винтеръ предполагаетъ гораздо болѣе продолжительное существованіе этого стиля, а именно въ теченіи второй половины VI-го и всего V-го вѣка (Arch. Zeitung, 1885, стр. 200). Одно не подлежитъ сомнѣнію: вазы этого стиля существовали уже съ начала V-го столѣтія и къ концу его стали постепенно исчезать.

Въ развитіи краснофигурнаго стиля слѣдуетъ различать два періода, слѣдовавшіе прямо одинъ за другимъ и имѣвшіе каждый свои особенности: первый принято называть періодомъ *строгаго* стиля, второй—періодомъ *красиваго* стиля, представляющаго собою полный расцвѣтъ живописи на вазахъ. Постараемся характеризовать вкратцѣ каждый изъ этихъ стилей въ отдѣльности, совмѣстно съ содержаніемъ изображеній.

Техника краснофигурныхъ вазъ строгаго стиля весьма проста: контуры, равно какъ и штрихи внутри фигуръ, сначала вы-

---

149 и др.). Далѣе, тутъ встрѣчаются нерѣдко изображенія торжественныхъ выѣздовъ боговъ и богинь на колесницахъ, равно какъ и отъѣздъ или возвращеніе воиновъ (въ Эрм. №№ 17, 23, 28, 40, 119, 205 и т. д.); наконецъ, тутъ имѣютъ мѣсто и сцены гимнастическія, попадающіяся въ особенности на лекиѳахъ (въ Эрм. №№ 245, 257, 304, 309 и др.). Что касается до чашъ, то въ нихъ такіе же сюжеты (боевыя, вакхическія и гимнастическія сцены) распредѣляются по всей поверхности вокругъ сосуда (напр. въ Эрм. №№ 83, 216, 268, 283, 290, 305, 323 и т. д.).

*) *Luckenbach*, Die Verhältniss d. griechisch. Vasenbilder zu den Gedichten d. epischen Kyklos.—*Overbeck*, Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis.—*Klein*, Euphronios.—*Schlie*, Zu den Kyprien.—*Jahn*, Ueber bemalte Vasen mit Goldschmuck—*Lau*, Die griech. Vasen.—*Jahn*, Berchreib. d. Vasensammlung K. Ludwigs.—*Stephani*, Compte-rendu pour l'année 1865, стр. 55 66:, 41, 45, 102, 109, 107.

рѣзывались острымъ инструментомъ на неокрашенной поверхности сосуда; затѣмъ все пространство между фигурами закрашивалось блестящимъ чернымъ лакомъ, которымъ заполнялись и внутренніе штрихи на одеждахъ, оружіи, волосахъ, глазахъ и т. д.; впрочемъ, иногда складки одеждъ и нѣкоторыя внутреннія очертанія тѣла изображались также темнокрасной и оранжевой красками. Такимъ образомъ, тѣла сохраняли естественный цвѣтъ красноватой глины, довольно близко подходящій къ настоящему тѣлесному цвѣту, особенно когда сосуды сдѣланы изъ желто-красной глины. Употребленіе другихъ красокъ (напр. бѣлой) было чрезвычайно ограниченно: бѣлой краской обыкновенно изображались только сѣдые волоса, бѣлыя повязки и нѣкоторыя вещи бѣлаго цвѣта.

Въ отношеніи художественнаго выполненія сюжетовъ, строгій стиль ушелъ далеко впередъ отъ стиля чернофигурныхъ вазъ, хотя совершенствовался лишь постепенно. Художники, расписывавшіе вазы строгаго стиля, стали изображать человѣческое тѣло, съ его индивидуальными чертами, уже настолько умѣло, что болѣе не нуждались въ прежнихъ условныхъ вспомогательныхъ средствахъ для того, чтобы обозначать, напр., различіе пола и возраста. Для отличенія мужчины отъ женщины, зрѣлаго человѣка отъ юноши, уже не требовалось окрашивать ихъ тѣла въ различный цвѣтъ и прибѣгать къ условной разницѣ въ рисункѣ, какъ дѣлалось раньше: отличіе это выражалось уже самымъ строеніемъ тѣлъ и особенностями физіономій. Вслѣдствіе этого, человѣческія фигуры дѣлаются важнѣйшими, почти исключительными изображеніями, тогда какъ чисто-декоративныя украшенія, игравшія прежде, на ряду съ изображеніемъ животныхъ, важную роль, отходятъ теперь на послѣдній планъ. Въ самомъ количествѣ фигурныхъ изображеній всюду сказывается очевидное чувство мѣры, и композиція ограничивается только фигурами, самыми необходимыми для вразумительности сюжета.

Понятно, однако, что успѣхъ этой краснофигурной живописи былъ значителенъ лишь сравнительно съ предыдущею живописью. Въ дѣйствительности, художники строгаго стиля сохранили, въ извѣстныхъ отношеніяхъ, еще прежнюю манеру, обнаруживающуюся особенно въ ихъ неумѣніи преодолѣть нѣкоторыя трудности рисунка. Хотя формы человѣческаго тѣла у нихъ гораздо лучше формъ черныхъ фигуръ, именно въ смыслѣ близости къ натурѣ, однако отъ прежняго все-таки остаются отчасти жесткость и угловатость очертаній и слишкомъ старательная выдѣлка мускулатуры. Въ одеждахъ уже нѣтъ той мелочности и раздробленности безчисленныхъ складочекъ, которыя выцарапывались на черныхъ фигурахъ: ихъ замѣняютъ теперь старательно исполненныя драпировки съ ограниченнымъ количествомъ складокъ; но подъ этими драпировками формы тѣла обрисовываются еще рѣзко. Наконецъ, въ красныхъ фигурахъ,

движеніе обнаруживается въ живомъ разнообразіи и начинаетъ выражать внутреннія, душевныя волненія, вызываемыя содержаніемъ изображенной сцены, а это составляетъ большой шагъ впередъ сравнительно съ условнымъ способомъ воспроизведенія движеній, весьма часто ничѣмъ не мотивированныхъ въ черныхъ фигурахъ, лица которыхъ лишены всякаго выраженія; напротивъ того, въ состояніи покоя, красныя фигуры въ значительной мѣрѣ сохраняютъ прежнее условіе торжественнаго величія.

Человѣческія фигуры на вазахъ строгаго стиля въ большинствѣ случаевъ изображаются *въ профиль*, но среди нихъ уже не-



Краснофигурный кратеръ
(Борьба Аполлона съ гигантомъ Титіемъ)

рѣдко можно встрѣтить и такія, которыя представлены en face, и становятся теперь возможными и понятными, благодаря свѣтлому тону тѣла. По той же причинѣ, красныя фигуры, будучи окружены чернымъ фономъ лака, наложеннаго на поверхности вазы между ними, кажутся не внѣшнею, по отношенію къ сосуду, картиной, но какъ-бы его внутреннею, интегральною частью, нераздѣльною съ самой поверхностью.

Вообще, произведенія этого стиля, какъ замѣтилъ Крамеръ, а потомъ и Янъ (стр. 181), имѣютъ сходство со скульптурными

памятниками Ксанѳа (напр. памятн. Гарпій) и Аттики (напр., рельефъ богини, управляющей колесницей, у Шёлля, въ Arch. Mittheil. стр. 25, табл. 2, 4), а также Эгины,—сходство, которое выказывается какъ въ движеніи и формахъ фигуръ, такъ и въ трактовкѣ ихъ одеждъ, волосъ, вооруженія и другихъ внѣшнихъ подробностей.

Къ разряду вазъ этого же стиля надо отнести сосуды, въ которыхъ на бѣломъ фонѣ начерчены контурныя линіи изображеній черною краской; впрочемъ, на такихъ сосудахъ нѣкоторыя части внутри фигурныхъ изображеній иногда закрашены какимъ-нибудь другимъ подходящимъ цвѣтомъ.

На большинствѣ краснофигурныхъ вазъ строгаго стиля имѣются надписи, указывающія на имена фабрикантовъ и художниковъ, а также на названія дѣйствующихъ въ картинѣ лицъ (причемъ имена собственныя нерѣдко сопровождаются эпитетомъ: καλός), или, наконецъ, цѣлыя изреченія, что̀ встрѣчается преимущественно на чашахъ.

Съ теченіемъ времени, въ краснофигурныхъ вазахъ все болѣе и болѣе исчезаетъ стремленіе къ строгому, величественному и сильному, и вмѣсто того является стремленіе изображать преимущественно только нѣжное, красивое и пріятное, какъ по сюжетамъ, такъ и исполненію, словомъ—возникаетъ *красивый* стиль краснофигурныхъ вазъ.

Само собою разумѣется, что такая перемѣна происходитъ не вдругъ, а постепенно и незамѣтно, выражаясь всякій разъ, въ отдѣльныхъ случаяхъ, только частностями, что̀ особенно надо сказать относительно техники. Отъ техники строгаго стиля она отличается собственно только тѣмъ, что, на ряду съ краской, входитъ въ употребленіе позолота нѣкоторыхъ частей изображеній, а именно тѣхъ, которыя и въ дѣйствительности сіяютъ золотомъ, каковы, напр., головные уборы, ожерелья, нѣкоторыя принадлежности туалета; обыкновенно получаютъ позолоту также крылья Эротовъ, Никѐ и другихъ окрыленныхъ божествъ. Впрочемъ, употребленіе позолоты было весьма умѣренно, а потому картина имѣла вообще весьма изящный, пріятный для глаза видъ. Позолота наводилась такимъ образомъ, что золоченыя мѣста, подобно слабому рельефу, немного выдавались надъ поверхностью сосуда *). Относительно употребленія красокъ, исполнители вазъ красиваго стиля держатся попрежнему чувства мѣры: бѣлою краской покрываются только бѣлые предметы; кромѣ того, ею же дѣлаются иногда и надписи.

Что касается до самаго рисунка, то, по его части, вазы красиваго стиля представляютъ значительный успѣхъ сравнительно съ предшествующими. Здѣсь уже совершенно исчезаетъ стараніе выразить силу и физическую крѣпость въ ущербъ гар-

---

*) Лучшими примѣрами вазъ съ позолотой могутъ служить въ Эрмитажѣ вазы №№ 1787—1795 и №№ 1811 — 1813, описанныя и изображенныя у *Стефани*, въ Antiquités du Bosph. Cimmérien, pl. 53, 63, 54, 45, 62, 57, 49, 52.

моніи; придать всему изображенію красоту становится главною заботою художника, причемъ рисунокъ дѣлается плавнымъ, какъ-бы текучимъ. Воспроизведеніе прекрасныхъ и нѣжныхъ, а слѣдовательно юношескихъ и преимущественно женскихъ формъ отодвигаетъ назадъ изображеніе крѣпкихъ мужскихъ формъ; кромѣ того, для передачи красоты во всей ея полнотѣ, художникъ прибѣгаетъ къ весьма удобному для того способу: ограничиваетъ употребленіе одеждъ, въ особенности для женскаго тѣла, настолько, что тѣ формы послѣдняго, въ которыхъ наиболѣе проявляется тѣлесная красота, изображаются почти всегда открытыми. Если же одежды и являются въ рисункѣ, то онѣ



Собраніе боговъ

(Рисунокъ на вазѣ)

трактуются свободно, безъ всякой условности и, такъ сказать, неуклонно слѣдуютъ за движеніемъ фигуры, выражаютъ его каждою своею складкой.

Согласно съ этимъ стремленіемъ къ гармоничной красотѣ, въ самыхъ движеніяхъ нѣтъ нигдѣ той жесткости и рѣзкой угловатости, какими постоянно отличалось движеніе черныхъ фигуръ и, до нѣкоторой степени, красныхъ фигуръ строгаго стиля. Передаваемыя теперь движенія становятся мягкими, красивыми, не нарушающими нигдѣ чувства мѣры и изящной свободы; даже въ сценахъ чувственнаго содержанія (напр., въ

вакхическихъ) нѣтъ той, чисто-животной грубости, такъ сказать, насильственности въ отношеніяхъ мужской природы къ женской, которыя столь явственно выражались ранѣе. Въ рисункахъ на вазахъ красиваго стиля все является въ смягченномъ видѣ, все умѣряется выраженіемъ красоты и внутренняго экстаза, хотя бы и вакхическаго, которымъ мотивируются здѣсь чувственныя отношенія. Словомъ, каково ни было бы содержаніе изображенія на подобной вазѣ, въ немъ сказывается желаніе художника свободно и изящно представить чувственную или духовную красоту, поскольку она можетъ быть выражена въ формахъ.

Обращаясь къ содержанію живописи на краснофигурныхъ вазахъ обоего рода, мы должны прежде всего сказать, что оно распространяется на весьма широкій кругъ самыхъ разнообразныхъ сценъ и предметовъ. Вопервыхъ, среди нихъ, находятъ себѣ мѣсто тѣ же самые сюжеты, которые изображались еще раньше, на чернофигурныхъ вазахъ, причемъ, разумѣется, сохраняются и прежніе принципы распредѣленія композиціи на поверхности сосуда, а также, въ значительной степени, и ранѣе выработанные типы дѣйствующихъ лицъ.

Затѣмъ, къ такимъ сюжетамъ присоединяются любовныя приключенія боговъ и героевъ со смертными женщинами *). Для подобныхъ изображеній устанавливается даже опредѣленная форма: влюбленный богъ или герой преслѣдуетъ, съ цѣлью похищенія, свою возлюбленную, которая убѣгаетъ отъ него; нерѣдко изображаются бѣгущими, вмѣстѣ съ нею, и ея подруги. Композиція сцены раздѣляется въ такихъ случаяхъ на двѣ части: на одной сторонѣ вазы представляются главныя фигуры, богъ и его возлюбленная; на другой—фигуры убѣгающихъ подругъ.

Весьма часто воспроизводятся и вакхическія сцены, преимущественно же θίασος Діониса: сатиры и нимфы, участвующіе въ вакхическихъ пиршествахъ, образуютъ вокругъ Діониса оживленныя группы и связываются другъ съ другомъ эротическими или музыкальными отношеніями, такъ что сатиры относительно нимфъ являются или какъ представители мужской природы, или какъ музыканты. Въ другихъ случаяхъ, изображаются сцены, относящіяся къ взятію Діониса на воспитаніе нимфами и силенами, или представляющія Діониса съ его возлюбленною, или же его битву съ гигантами и проч. Встрѣчаются также сцены вакхическаго характера, въ которыхъ самъ Діонисъ не участвуетъ **).

Жанръ получаетъ на краснофигурныхъ вазахъ существенное значеніе. Въ частности, среди изображеній, воспроизводящихъ жизнь мущинъ, главное мѣсто принадлежитъ сценамъ гимнастическихъ упражненій, причемъ состязанія на колесницахъ и

*) См. въ Эрмитажѣ №№ 1206, 1160, 1461, 1531, 1535, 1633, 1642, 1681, 1786, 2162.
**) См. въ Эрмит. №№ 1538, 1624, 1788, 1094, 2007, 2073 и др.

воинственныя попадаются, сравнительно съ чернофигурными вазами, довольно рѣдко, и, вмѣсто нихъ, являются состязанія болѣе духовнаго характера, преимущественно музыкальныя и хоральныя. Нерѣдко изображаются и пиршественныя трапезы мужчинъ, или однихъ, или въ обществѣ женщинъ *).

Сюжеты изъ жизни женщинъ носятъ характеръ еще болѣе мирный и привлекательный **). Чаще всего изображаются сцены купанья знатныхъ женщинъ со служанками, или нѣсколькихъ подругъ вмѣстѣ, сцены занятія туалетомъ, обыкновенно въ присутствіи маленькихъ крылатыхъ фигурокъ Эроса; серіозныя хозяйственныя женскія работы, напр., занятія пряжей и тканьемъ, легкія развлеченія женщинъ, какова, напр., игра съ маленькими домашними животными и птицами. Всѣ эти сцены, исполненныя мирной прелести и уютности, характеризуютъ довольно прав-



Игра двухъ подругъ

(Рисунокъ на вазѣ)

диво домашній бытъ греческой женщины той поры. Лишь изрѣдка воспроизводятся изображенія изъ жизни гетеръ, конечно, неособенно скромнаго содержанія, но не производящія отталкивающаго впечатлѣнія.

Наконецъ, громадное количество картинъ на красно-фигурныхъ вазахъ, посвящено сюжетамъ, описаннымъ у Гомера, Гезіода и въ разныхъ мелкихъ эпическихъ твореніяхъ — Малой Иліадѣ, Iliupersis, Aithiopis и проч. Въ послѣднее время такая связь между эпосомъ и вазовой живописью достаточно рас-

*) Примѣры см. въ Эрмит. №№ 1270, 1456, 1454, 1527, 1590, 1593, 1605, 1785, 2184, 1457, 1711, 1638, 1671 и т. д.

**) См. въ Эрмитажѣ №№ 1791, 1795, 1808, 1809, 1811, 1813, 1812, 1913, 1591 и др.

крыта и опредѣлена, особенно Люкенбахомъ, въ его сочиненіи: «Das Verhältniss d. griech. Vasenbilder zu d. Gedichten d. epischen Kyklos, а также Овербекомъ и Шли, въ вышеуказанныхъ сочиненіяхъ. Этими изслѣдованіями доказано, что эпическая поэзія имѣла сильное вліяніе на вазовую живопись, снабжая ее разнообразнѣйшимъ, живымъ содержаніемъ, давая ей готовые и общеизвѣстныя тэмы, излюбленныя всѣми за ихъ глубоко-національный характеръ. Вслѣдствіе этихъ качествъ, общеизвѣстности сюжетовъ и ихъ національнаго характера, вліяніе эпической поэзіи отодвигало на второй планъ вліяніе драмы и вовсе парализировало значеніе поэзіи лирической, не оставившей на вазовой живописи никакихъ слѣдовъ. Однако, зависимость вазовой живописи отъ эпоса не есть зависимость абсолютная, не позволяющая художнику отступать отъ литературныхъ источниковъ: онъ задавался не обязательно-точнымъ воспроизведеніемъ сюжетовъ поэзіи, не старался представлять на вазахъ *иллюстраціи* къ произведеніямъ эпическихъ поэтовъ, а бралъ только отъ нихъ тэмы, изображая на вазахъ только самое существенное и характерное въ этихъ тэмахъ и уклоняясь отъ своихъ источниковъ въ деталяхъ. Эти уклоненія, смотря потому, зависѣли ли они отъ произвола самихъ художниковъ, или отъ различія способа представленія въ живописи и поэзіи, можно раздѣлить на два рода.

Въ случаяхъ перваго рода, художникъ, по незнанію въ точности источниковъ, или просто по своему личному желанію и сознательно, даетъ дѣйствующимъ въ извѣстной сценѣ лицамъ другія имена, чѣмъ тѣ, какія носятъ они въ поэтическомъ произведеніи. Въ другихъ случаяхъ, общія, повседневныя картины — картины будничной жизни—онъ обращаетъ въ героическія при помощи весьма простаго пріема, а именно, придавая дѣйствующимъ лицамъ имена героевъ и такимъ образомъ индивидуализируя эти общія картины. Напротивъ, въ такихъ сценахъ, каковы, напр., снаряженіе на войну, отправленіе въ путь или возвращеніе съ войны, дѣйствующія лица, которыя эпосъ описываетъ во многихъ случаяхъ одинаково типично, художнику представляются столь часто повторяющимися фигурами одного и того же рода, что онъ изображаетъ на вазахъ чаще всего не какой-либо опредѣленный эпизодъ съ опредѣленными лицами, а рисуетъ этотъ эпизодъ вообще, какъ типъ. Наконецъ, происшествія, узнанныя изъ какого-нибудь одного литературнаго источника, художникъ пріурочиваетъ, по забывчивости или незнанію, къ лицамъ, заимствованнымъ совсѣмъ изъ другаго источника, и поэтому нерѣдко впадаетъ въ страшную путаницу именъ и небывалыхъ эпизодовъ дѣйствія.

Въ случаяхъ втораго рода, художникъ, находясь въ зависимости отъ самыхъ условій живописи, бываетъ нерѣдко принужденъ прибѣгать къ особымъ пріемамъ, дабы возможно-яснѣе выразить извѣстный, данный поэтомъ, сюжетъ: съ одной стороны, онъ умышленно сливаетъ нѣсколько моментовъ дѣйствія,

слѣдующихъ другъ за другомъ, въ одинъ моментъ; съ другой стороны, онъ раздѣляетъ одно и то же дѣйствіе на нѣсколько одновременныхъ моментовъ. Тотъ и другой пріемъ обусловливаются всякій разъ обстоятельствами. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, физическая невозможность передать поэтическое описаніе въ рисункѣ заставляетъ художника замѣнить его чѣмъ-нибудь подходящимъ къ смыслу сюжета. Наконецъ, недостаточно-близкое знакомство художниковъ съ произведеніями эпической поэзіи бываетъ причиною значительнаго числа варіацій въ представленіи одного и того же сюжета.

Стараніе большинства толкователей назвать по именамъ *всѣ* личности, изображенныя на вазѣ, во многихъ случаяхъ совершенно напрасно, такъ какъ, вопервыхъ, нерѣдко попадаются вазы, на которыхъ изображенныя личности не имѣютъ, ни сами по себѣ, ни въ общемъ сюжетѣ, никакого опредѣленнаго значенія и являются только для заполненія пространства, или въ качествѣ простыхъ зрителей происшествія; вовторыхъ, воспроизводя жанровую сцену, самъ художникъ не даетъ именъ дѣйствующимъ лицамъ, а потому и не слѣдуетъ пріурочивать такія сцены къ какому-либо опредѣленному мѣсту эпоса, ибо столь же удачно можно отнести ихъ и къ другимъ мѣстамъ. Съ цѣлью дать болѣе ясное понятіе о связи между эпическюо поэзіей и живописью на вазахъ, приведемъ нѣсколько примѣровъ.

Поединокъ Энея съ Діомедомъ описывается у Гомера (*ε* 290 и сл.) такимъ образомъ: Эней защищаетъ своего павшаго друга-троянца; вдругъ на него устремляется Діомедъ, и сильнымъ ударомъ камня въ голову повергаетъ Энея на землю. Онъ упалъ, и мрачная ночь покрыла ему глаза; но на помощь къ нему спѣшитъ Афродита и, скрывъ его подъ своими одеждами, увлекаетъ его съ поля битвы. Тогда Діомедъ, видя богиню безоружною и гнѣваясь на нее за спасеніе Энея, дерзко бросается на нее и наноситъ ей ударъ копьемъ въ руку; Афродита, изнемогая отъ боли, отдаетъ своего сына на попеченіе Аполлону, который окружаетъ его густымъ облакомъ и уводитъ отъ врага невредимымъ. На вазѣ (описанной въ Journal of Philology, 1877, табл. В), Діомедъ бросается, съ мечемъ въ рукѣ, на упавшаго и истекающаго кровью Энея, котораго поддерживаетъ Афродита, видимо пытаясь увлечь его отъ врага; съ другой стороны, защитницей и покровительницей Діомеда является Аѳина, спокойно стоящая позади него. Если сравнить поэтическое и живописное изображенія этого поединка, то легко усмотрѣть, что въ томъ и другомъ дѣйствіе, въ сущности, одинаково, но подробности его весьма различны. Такъ, на вазовомъ рисункѣ является Аѳина, повидимому, для обозначенія побѣды Діомеда надъ врагомъ; далѣе, камень въ рукѣ Діомеда замѣняется мечемъ; наконецъ — что особенно важно для выясненія средствъ живописнаго представленія сюжетовъ, — художникъ не имѣлъ возможности изобразить ни тотъ моментъ, когда Афродита

скрываетъ своего сына подъ одеждами, ни тотъ, когда его уводитъ Аполлонъ, окруживъ густымъ облакомъ, потому что въ обоихъ случаяхъ на картинѣ не было бы Энея, а слѣдовательно она не имѣла бы и смысла; въ виду этого, художникъ изобразилъ моментъ, предшествовавшій разсказанному поэтомъ, но не противорѣчащій его описанію.

Почти то же мы видимъ въ изображеніи *поединка Менелая и Париса*. По Гомеру (Г 340 и сл.), сначала они оба бросили копья; затѣмъ, Менелай устремился съ мечемъ на Париса и ударилъ его по головѣ; но мечъ скользнулъ по шлему, не причинивъ Парису никакого вреда. Тогда Менелай уже руками хватается за шлемъ Париса и тащитъ его за собою; но Афродита развязываетъ ремень на шлемѣ и, мгновенно закрывъ Париса густымъ облакомъ, уводитъ его въ Трою. На вазѣ (оп. у Михаэлиса, въ Arch. Zeitung, 1873, стр. 8), Парисъ представленъ быстро убѣгающимъ отъ своего врага въ то время, какъ Афродита удерживаетъ руками Менелая, который готовъ погнаться за ея любимцемъ. Желая изобразить моментъ спасенія Париса и не будучи въ состояніи сдѣлать это согласно описанію поэта, которое воспроизвести въ живописи физически невозможно, художникъ измѣнилъ всю композицію, но, тѣмъ не менѣе, фактъ спасенія Париса представилъ для зрителя вполнѣ ясно.

Возьмемъ еще примѣръ. Гомеръ (Н. 181 и сл.) описываетъ *поединокъ Гектора съ Аяксомъ* такимъ образомъ: славнѣйшіе изъ ахейцевъ бросили жребій для рѣшенія вопроса о томъ, кому должно отправиться на поединокъ съ Гекторомъ; жребій палъ на Аякса, и онъ мужественно вышелъ на бой. Оба врага дважды метали свои копья: Аяксу удалось пробить щитъ Гектора; копье скользнуло по шеѣ послѣдняго, ранивъ его, и темная кровь брызнула изъ раны. Но Гекторъ не оставляетъ поединка: онъ схватываетъ большой камень и бросаетъ его въ щитъ Аякса, на чтò этотъ послѣдній отвѣчаетъ тѣмъ же. Наконецъ, враги, съ мечами въ рукахъ, кидаются другъ на друга, чтобы уничтожить каждый своего противника, но подошедшіе герольды прекращаютъ поединокъ. На вазѣ (оп. у Фрёнера, въ Choix des vases, табл. 3 и 4.), Аяксъ, съ копьемъ въ рукѣ, бросается на упавшаго Гектора, который пытается отразить его нападеніе мечемъ; въ этотъ моментъ къ сражающимся подходятъ Аполлонъ и Аѳина, дабы прекратить битву. Такимъ образомъ, разница между представленіями ясна: художникъ избѣжалъ изображенія обоихъ героевъ съ большими камнями въ рукахъ; онъ далъ имъ въ руки оружіе, но не одинаковое тому и другому; кромѣ того, онъ замѣнилъ герольдовъ богами, чтобы дать зрителю болѣе ясное представленіе о концѣ поединка, такъ какъ такая форма его прекращенія является въ эпосѣ болѣе обычною, герольды же могли быть приняты за простыхъ зрителей битвы.

Возьмемъ еще примѣръ: *спасеніе Одиссея и его спутниковъ отъ сиренъ*. По Гомеру (М. 166), двѣ сирены сидятъ у моря, на

зеленомъ лугу, и пробуютъ своимъ пѣніемъ заманить Одиссея, ѣдущаго со спутниками; когда имъ это не удалось, потому что Одиссей приказалъ привязать себя къ мачтѣ, а спутникамъ — залѣпить свои уши, сирены спокойно остались на берегу, а корабль продолжалъ свой путь. На вазѣ (у Овербека, XXXIII, 8), двѣ сирены изображены сидящими на скалахъ, а третья бросающейся въ морскія волны; Одиссей привязанъ къ мачтѣ, а его спутники, повидимому, не слышатъ пѣнія сиренъ, обратившись въ сторону отъ нихъ. Такимъ образомъ, художникъ, оставивъ сущность сюжета неизмѣнною, намѣренно вывелъ отъ себя на сцену третью сирену, бросающуюся въ море, именно для того, чтобы придать всей композиціи сильное движеніе.

Только-что приведенные примѣры поясняютъ характеръ связи между эпосомъ и живописью на вазахъ, существующей на многихъ изъ ихъ экземпляровъ съ сюжетами заимствованными изъ Гомера. На вазахъ, живопись которыхъ заимствовала свое содержаніе изъ другихъ эпическихъ твореній, эта зависимость остается того же рода. Чтобы показать это, приведемъ по примѣру для каждаго изъ остальныхъ произведеній эпоса.

Въ Малой Иліадѣ, относительно *похищенія палладіума изъ Трои,* разсказывается слѣдующее, какъ это узнаемъ изъ Прокла и миѳографа Конона: послѣ взятія Трои, Одиссей, узнавъ отъ Елены, гдѣ находится чудесный палладіумъ, отправляется, вмѣстѣ съ Діомедомъ, добыть его. Похищеніе было совершено, но на дорогѣ произошла ссора между похитителями: задумавъ одинъ завладѣть добычей и желая обмануть Одиссея, Діомедъ сталъ увѣрять его, что палладіумъ — не настоящій, не тотъ, котораго они искали, а потому Одиссею слѣдуетъ пойдти обратно на поиски. Но въ это время сама статуя дѣлаетъ знакъ Одиссею, идущему позади Діомеда, и этимъ раскрываетъ для него обманъ послѣдняго; тогда Одиссей выхватываетъ изъ ноженъ мечъ и гонитъ Діомеда до самыхъ кораблей, ударяя его по спинѣ широкою стороною меча. На вазѣ въ собраніи Эрмитажа № 830, этотъ сюжетъ изображенъ совсѣмъ иначе: въ греческомъ лагерѣ стоятъ Одиссей и Діомедъ, каждый съ палладіумомъ въ рукахъ; они готовы броситься другъ на друга, но находящіеся подлѣ нихъ Агамемнонъ, Фениксъ, Акамасъ и Демофонтъ удерживаютъ ихъ отъ этого и видимо пытаются примирить. Такимъ образомъ, здѣсь удержаны только два дѣйствующія лица, являющіяся у поэта; остальныя же лица, мѣсто дѣйствія и даже самое дѣйствіе совершенно измѣнены художникомъ, что̀ объясняется въ значительной степени гораздо меньшею распространенностью въ народѣ и среди художниковъ небольшихъ эпическихъ произведеній и, слѣдовательно, возможностью бо̀льшаго отступленія отъ нихъ.

Событія, воспѣтыя въ Iliupersis также воспроизводились на вазахъ. Однако, отыскивать мѣсто въ этомъ памятникѣ эпической поэзіи, давшее содержаніе изображенію на той или другой

вазѣ, гораздо труднѣе, чѣмъ въ другихъ случаяхъ. Это зависитъ отъ того, что Iliupersis существовала въ трехъ различныхъ редакціяхъ поэтовъ, изъ которыхъ Арктинъ и Лесхесъ представляли происшествія эпически, тогда какъ Стезихоръ повѣствовалъ въ лирическомъ духѣ. Всѣ три редакціи были распространены въ народѣ, а потому художникъ, пріурочивая свои изображенія къ одной изъ нихъ, по необходимости расходился съ двумя остальными.

Объяснимъ это на изображеніи *смерти Пріама и Астіанакса.* Извѣстенъ изъ Прокла разсказъ Арктина относительно смерти Пріама отъ руки Неоптолема, возлѣ жертвенника Зевса; но этотъ поэтъ не говоритъ ни слова объ убійствѣ тѣмъ же героемъ Астіанакса. У Лесхеса, по словамъ Павзанія (X, 27, 2), говорится о происшествіи иначе, а именно, что Пріамъ убитъ у Зевсова алтаря, къ которому прибѣжалъ въ надеждѣ спастись отъ убійцы; но Неоптолемъ оттащилъ его отъ жертвенника и умертвилъ подлѣ него; что же касается до малолѣтняго Астіанакса, то онъ схватилъ его одной рукою за ногу и сбросилъ съ высокой башни. Наконецъ, Tabula Iliaca, по редакціи Стесихора, повѣствуетъ, что дѣло происходило такимъ образомъ: Неоптолемъ, выхвативъ одною рукою мечъ, старается другою оттащить старца-Пріама отъ алтаря; неподалеку оттуда, Андромаха, съ Астіанаксомъ на рукахъ, сидя на могилѣ Гектора, съ тоскою ожидаетъ такой же участии для своего младенца. Разсматривая изображенія этого сюжета на вазахъ, мы замѣчаемъ, что одни изъ нихъ представляютъ смерть одного Пріама, а другія также и смерть Астіанакса. На одной изъ эрмитажныхъ вазъ (№ 2226) изображенъ Пріамъ, схватившійся руками за жертвенникъ, и Неоптолемъ, силящійся оттащить его отъ жертвенника, чтобы не осквернить святыни кровью старца; очевидно, здѣсь сцена представлена по Арктину. Напротивъ того, на вазахъ Британскаго музея № 1642 и Неаполитанской № 2422, она воспроизведена по редакціямъ Лесхеса и Стесихора: къ сидящему на алтарѣ Зевса Пріаму приближается Неоптолемъ; держа въ рукѣ малютку-Астіанакса за ногу и поднявъ его высоко въ воздухѣ, онъ какъ-бы готовится умертвить ихъ обоихъ.

Событія, описанныя въ Кипріяхъ—произведеніи, дошедшемъ до насъ, подобно предыдущимъ литературнымъ памятникамъ, только въ отрывкахъ, встрѣчаются на вазахъ также весьма часто, причемъ характеръ зависимости живописи отъ эпоса остается такой же, какъ было нами указано. Возьмемъ, для примѣра, *борьбу Пелея съ Өетидою.* По Аполлодору (III, 13, 5), когда Пелей задумалъ овладѣть Өетидой, она пыталась избавиться отъ него, превращаясь то въ огонь, то въ воду, то въ звѣря; но Пелей, въ концѣ концевъ, все-таки побѣдилъ ее. Пиндаръ (N, 4, 62) говоритъ о борьбѣ Пелея, въ которой противниками ему являлись то огонь, то левъ. Понятно, что въ живописи на вазахъ борьба Пелея съ водою не могла быть представлена; точно

также очень трудно было изобразить его борьбу съ огнемъ, а потому художникамъ оставалось представлять того или инаго звѣря, и притомъ не какъ самостоятельнаго противника Пелея, а какъ помогающаго Θетидѣ, которую все-таки приходилось выводить на сцену для того, чтобы сюжетъ былъ понятенъ зрителю. Дѣйствительно, такъ и поступали художники, воспроизводившіе этотъ сюжетъ на многочисленныхъ вазахъ (напр., Эрмит. № 1527, Мюнхен. № 369, у Конце, въ Vorlegebl. II, 6, 2 и др.).

VIII.

Вазы живописнаго стиля и стиля паденія *).

Послѣ того, какъ въ теченіи V-го вѣка живопись на вазахъ достигла наивысшаго расцвѣта, въ ней стали постепенно обнаруживаться все болѣе и болѣе явственные признаки упадка.

Въ IV-мъ вѣкѣ, когда дѣятельное участіе въ производствѣ расписныхъ вазъ принимаютъ уже города Нижней Италіи, особенно Апуліи и Луканіи, въ вазахъ этого послѣдняго производства, вмѣстѣ съ установленіемъ формъ, упрочивается стиль, выработавшійся изъ предыдущаго и извѣстный подъ названіемъ *живописнаго*. Формы вазъ дѣлаются преувеличенными, не ради практическихъ цѣлей, а для большей пышности, потому что вазы получаютъ значеніе показное, декоративное, и обыкновенно не употребляются въ практическомъ обиходѣ; поэтому на нихъ являются большія поверхности, покрываемыя фигурными и другими орнаментами. Художникъ, стараясь устранить однообразіе, которое получалось бы при употребленіи одной краски, прибѣгаетъ къ многимъ краскамъ, пестро расцвѣчивающимъ всю картину. Особенно часто употребляетъ онъ бѣлую краску, покрывая ею нерѣдко такія части картины, которыя, безъ ущерба для красоты, могли оставаться неокрашенными; къ бѣлой краскѣ присоединяется желтая, и притомъ такъ, что обыкновенно она накладывается поверхъ бѣлой, или рядомъ съ нею; кромѣ того, являются коричневая, красная, голубая, черная и зеленая краски, которыми, раскрашиваются мѣстами различные предметы, такъ что въ общемъ получается впечатлѣніе чрезвычайной пестроты, въ большинствѣ случаевъ рѣзкой и вовсе неизящной. При всемъ томъ, умѣнье художника справиться съ рисункомъ обнаруживается весьма ясно, не смотря на испорченность и грубость его вкуса: фигурныя изображенія, занимающія чаще всего лицевую сторону вазы, рисуются въ

---

*) *Gerhard*, Apulische Vasenbilder; *Lenormant*, A travers l'Apulie et la Lucanie; *De-Witte*, Etudes sur les vases peints; *Stephani*, Comte-Rendu de la Comm. Imp. arch. pour l'année 1862, стр. 54, 82—169 и слѣд., C.-Rendu pour l'année 1863, стр. 14, 57, 83, 159, 186, 244, 265, 268, и C.-Rendu 1865, стр. 5, 41, 102 и слѣд.; *Ашикъ*, Воспорское царство, т. III.; *Stephani*, Antiquités du Bosphore Cimmerien.

такихъ трудныхъ поворотахъ и раккурсахъ, которые никакъ не давались прежнимъ художникамъ, и образцы которыхъ мастера, расписывавшіе эти вазы, могли заимствовать только отъ современной имъ стѣнной живописи. Такому заимствованію много способствовала и самая конструкція вазъ разсматриваемаго времени, отличавшихся необыкновенно большимъ размѣромъ и представлявшихъ обширныя пространства, которыя, не будучи декорированы росписью, производили бы дурное впечатлѣніе. Принимая въ разсчетъ форму и величину сосудовъ и подражая стѣнной живописи, художникъ располагаетъ изображеніе на вазѣ своеобразнымъ способомъ. Въ срединѣ декорируемаго живописью пространства онъ изображаетъ обыкновенно какое-либо зданіе (храмъ, дворецъ и пр.), занимающее значительную часть этого пространства и нерѣдко перерѣзывающаго собою фигурныя изображенія по его сторонамъ, а также вверху и внизу; въ самомъ зданіи помѣщаются фигурныя изображенія. Число изображаемыхъ на вазѣ фигуръ умышленно увеличивается включеніемъ въ сцену такихъ лицъ, которыя не имѣютъ никакого отношенія къ сюжету, а служатъ только для заполненія пространства. Не довольствуясь этимъ, художники нерѣдко прибѣгаютъ къ заимствованію отъ вазъ азіатизированнаго стиля: снова появляются ряды различныхъ, преимущественно фантастическихъ животныхъ; безчисленные растительные орнаменты, въ видѣ розетокъ, цвѣтковъ, вѣтвей, переплетаются другъ съ другомъ въ фантастическихъ комбинаціяхъ, и среди нихъ, въ извѣстномъ мѣстѣ (напр. на шейкѣ вазы), выступаетъ человѣческая голова, исполненная красками, или—что еще чаще—рельефная; такія же головы обыкновенно являются и на ручкахъ амфоры, имѣющихъ форму волютъ. Исключительная цѣль всѣхъ такихъ декорацій—по возможности красивѣе и разнообразнѣе заполнить большія пространства, остающіяся незанятыми главною картиной. Въ отношеніи композиціи, вся эта живопись не представляетъ собою ничего цѣльнаго: не смотря на то, что почти всегда есть опредѣленный центръ всѣхъ изображеній (именно, какое-либо зданіе), центръ этотъ лишь чисто внѣшній, останавливаетъ на себѣ только глазъ зрителя, но ничуть не связываетъ между собою изображенія, разсѣянныя на поверхности вазы. Это можно сказать въ особенности о рядахъ животныхъ, которыя являются здѣсь совершенно чуждыми изображенному сюжету, не имѣющими даже косвеннаго отношенія къ нему.

Новое направленіе живописи, господствовавшее въ теченіи IV и III вѣковъ, выразилось ясно и въ техническомъ выполненіи изображеній на вазахъ Нижней Италіи. Благодаря предшествующему многолѣтнему опыту, художники пріобрѣли тотъ навыкъ, ту снаровку, вслѣдствіе которыхъ ихъ рисунокъ становится плавнымъ и легкимъ, а движенія фигуръ—живыми и естественными; они уже безъ труда разнообразятъ даже инди-

видуальное выраженіе лицъ, которое вообще весьма рѣдко удавалось художникамъ предшествовавшаго времени. Тѣмъ не менѣе, въ рисункѣ, столь послушномъ ихъ рукѣ даже при передачѣ труднѣйшихъ ситуацій, очень часто замѣтна небрежность, поверхностное отношеніе къ задачѣ,—обстоятельство, которое, быть можетъ, надо объяснять отчасти именно этою легкостью выполненія и упадкомъ эстетическаго чувства.

Соотвѣтственно наклонности эпохи къ нѣгѣ и пышности, въ формахъ изображаемаго тѣла прежняя мягкость и нѣжная красота смѣняются разслабленностью и изысканностью, которыя, съ одной стороны, проглядываетъ въ лицахъ и позахъ фигуръ, а съ другой—въ значеніи, какое пріобрѣтаютъ роскошныя одежды, закрывающія большую часть тѣла, ниспадающія у женщинъ обыкновенно до земли и образующія роскошныя и разнообразныя складки.

Содержаніе живописи на вазахъ разсматриваемаго времени также весьма разнообразно какъ по источникамъ, изъ которыхъ заимствуется, такъ и по представляемымъ сценамъ, хотя это разнообразіе и нестоль значительно, какъ въ живописи краснофигурныхъ вазъ. Укажемъ, по возможности вкратцѣ, на важнѣйшіе типы этихъ изображеній и на ихъ источники, если они даются литературой.

Особенно часто встрѣчаются сцены поминанія покойниковъ, воспроизводимыя въ самомъ разнообразномъ видѣ, но почти всегда такъ, что средину картины занимаетъ heroon, и большинство дѣйствующихъ лицъ приноситъ поминальные дары за усопшаго. Къ числу вазъ съ подобными изображеніями относятся, напр., въ Эрмитажѣ №№ 351, 352, 353, 354, 356, 371, 421, 423, 425 и многія другія. На нѣкоторыхъ вазахъ, сцена поминокъ составляетъ только второстепенную картину и помѣщается на реверсѣ, тогда какъ на лицевой сторонѣ изображается какой-нибудь болѣе важный и оригинальный сюжетъ; это мы видимъ, напр., на вазахъ Эрмитажа №№ 406, 419, 424, 426 и др.

Другимъ любимымъ сюжетомъ живописи на вазахъ разсматриваемой категоріи была преисподняя: въ центрѣ почти всякой, относящейся сюда, картины представленъ дворецъ Аида, въ которомъ сидитъ самъ властитель его, вмѣстѣ съ Корой, а подлѣ нихъ, внѣ дворца, видны то Афродита съ Паномъ, то Артемида съ Аполлономъ, то Эринніи, а ниже дворца—Данаиды, носящія воду въ бездонный сосудъ, или Сизифъ, Танталъ и Иксіонъ, испытывающіе предназначенныя имъ муки преисподней; тутъ же виденъ Гераклъ, со стражемъ адскихъ воротъ, Церберомъ, и т. д.; по шейкѣ вазы расположены также сцены, имѣющія отношеніе преимущественно къ преисподней, напр., приковываніе Иктіона къ колесу въ присутствіи Аида. Какъ на образцы вазъ съ подобною живописью, можно указать на №№ 424 и 426 Эрмитажнаго собранія.

Изъ миѳовъ о богахъ заимствуются лишь сравнительно немногіе сюжеты: встрѣчается, напр., изображеніе борьбы боговъ съ титанами. Зевсъ на колесницѣ, сопровождаемый Аѳиною и Артемидою, мечетъ молніи въ непокорныхъ и уже полунизверженныхъ гигантовъ, которые, однако, пытаются сопротивляться царю боговъ (Эрмит. № 523); изображаются, кромѣ того, сцена борьбы Зевса съ Діонисомъ въ присутствіи Гермеса, Эрисъ и Нике̂ (Эрмит. № 428), сцена музыкальнаго состязанія Аполлона съ Марсіемъ (Эрмит. № 355) и нѣкоторыя другія.

Нерѣдко попадаются сюжеты, взятые изъ мѣстныхъ сагъ: напр., похищеніе Аргонавтами золотаго руна (Эрмит. № 422, обор. ст.), причемъ Язонъ, Гераклъ и Калаисъ представлены сражающимися со змѣемъ за руно, а Медея, сопровождаемая Эротомъ, помогающею имъ. На вазѣ Эрмит. № 427 мы находимъ изображеніе того, какъ Стенобея, изъ-за любви къ Беллефоронту, бросается въ море, между тѣмъ какъ Беллефоронтъ, верхомъ на Пегасѣ, поднимается къ небу и потомъ исчезаетъ въ облакахъ; на вазѣ Эрмит. № 406 воспроизведено прощаніе Амфіарая съ его дѣтьми при отправленіи въ походъ противъ Ѳивъ; сцена изъ войны аргосцевъ съ Ѳивами представлена на реверсѣ вазы № 523, именно, моментъ борьбы трехъ аргивскихъ героевъ со змѣемъ, умертвившимъ Офельта; на вазѣ Эрмит. № 350 видимъ Деметру на берегу Нила, въ присутствіи Афродиты, Пейѳо, Эрота и Пана посылающею Триптолема распространять земледѣліе по вселенной, и т. д.

Весьма немалое количество вазъ украшено воспроизведеніемъ сюжетовъ, доставленныхъ трагедіей (напр., Эрмит. №№ 349, 420, 422, 452, 523 и др.), и это потому, что самое расположеніе всего дѣйствія и дѣйствующихъ въ трагедіи лицъ было особенно пригодно для художниковъ, расписывавшихъ эти вазы, въ которыхъ дѣйствіе должно было распространяться на большое пространство. Среди многочисленныхъ тэмъ, заимствованныхъ изъ трагедіи, есть нѣкоторыя, излюбленныя художниками и потому являющіяся на вазахъ особенно часто; таковъ, напр., Орестъ, спасающійся въ Дельфійскомъ святилищѣ Аполлона отъ фурій, которыя преслѣдуютъ его за убійство матери (въ одномъ Эрмитажѣ повторяется дважды: на №№ 349 и 523).

Въ тѣхъ случаяхъ, когда было возможно извѣстное событіе изобразить и по эпосу, и по трагедіи, художникъ пользовался по большей части послѣднею, такъ что значеніе эпической поэзіи, столь важное въ эпоху краснофигурныхъ вазъ, теперь сдѣлалось незначительнымъ. Примѣромъ такого предпочтенія трагедіи можетъ служить Эрмитажная ваза № 422; сюжетъ ея живописи, освобожденіе трупа Гектора Пріамомъ отъ Ахилла, заимствованъ, по мнѣнію Люкенбаха *), не изъ эпоса, а у Эсхила; на это указываютъ композиція представленной сцены и имена дѣйствующихъ лицъ: Ахиллъ, скорбящій о Патроклѣ, сидитъ на

*) *Luckenbach*, Die Verhältniss d. griech. Vasenbilder etc, стр. 529.

одрѣ; подлѣ него стоятъ, какъ-бы утѣшая его, Аѳина и Гермесъ, а дальше—Несторъ, съ сыномъ своимъ, Антилохомъ; ниже сидитъ, съ масличною вѣткой въ рукѣ, Пріамъ, къ которому двое людей приносятъ тѣло Гектора, а рядомъ видны вѣсы, служившія для взвѣшиванія золота, уплаченнаго за трупъ Гектора; позади Пріама стоитъ Ѳемида съ Эротомъ. Все это не подходитъ къ описанію Гомера, но весьма близко соотвѣтствуетъ Эсхилу.

Въ III-мъ столѣтіи появляются на вазахъ также сюжеты, заимствованные изъ комедій. Весьма естественно, что небрежность рисунка и красокъ, которая, въ другихъ случаяхъ, была слѣдствіемъ дурнаго вкуса и рутиннаго отношенія художниковъ къ дѣлу, въ сценахъ комическаго содержанія стала предумышленною. Въ нихъ всѣ фигуры дѣлаются намѣренно карикатурными, и вообще упадокъ вазовой живописи выражается весьма значительно. Къ числу вазъ съ комическими изображеніями относятся въ Эрмитажѣ №№ 1775, 1777, 1779 и нѣк. др. На вазѣ № 1775—Зевсъ, въ комической маскѣ, сидитъ на тронѣ, держа въ правой рукѣ желтую молнію, а въ лѣвой—скипетръ съ орломъ наверху; передъ нимъ стоитъ Гераклъ, также въ комической маскѣ; въ одной рукѣ у него—большая чаша, а въ другой—яблоко, которое онъ подноситъ къ своему рту; третье лицо—въ маскѣ, съ бѣлыми волосами, въ одеждѣ актера (какъ и оба предыдущія) и съ большимъ фалломъ; въ правой рукѣ у него—прохусъ, изъ котораго онъ совершаетъ возліяніе въ честь бога *). На вазѣ № 1777, дѣйствующими лицами являются также три фигуры въ маскахъ, въ одеждѣ актеровъ и съ огромными фаллами: одинъ представляетъ собою Аполлона, сидящаго на высокихъ подмосткахъ и старающаго спрятать свой лукъ отъ другаго актера, который олицетворяетъ собою Геракла, съ палицей въ одной рукѣ и съ приносимыми имъ въ даръ богу яблоками въ другой; внизу, предъ Аполлономъ, стоитъ, простирая руки вверхъ, третій актеръ. На вазѣ № 1770 изображена комическая сцена, повидимому, изъ школьной жизни.

Въ вышеприведенныхъ примѣрахъ, условія художественной композиціи по крайней мѣрѣ вездѣ въ извѣстной степени соотвѣтствуютъ конструкціи сосуда и его размѣрамъ. Но постепенно формы сосудовъ становятся опять нормальными, ихъ пропорціи сокращаются снова до прежнихъ размѣровъ; тѣмъ не менѣе разбросанность фигурныхъ изображеній по всей поверхности сосуда удерживается, особенно для сюжетовъ, являющихся повтореніемъ предшествовавшихъ, особенно же для поминальныхъ сценъ. Эти сцены повторяются въ III-мъ вѣкѣ множество разъ и на вазахъ меньшихъ размѣровъ, сохраняя композицію картинъ, украшающихъ большія вазы, но обнаруживая, въ отношеніи исполненія, все болѣе и болѣе глубокій упадокъ. (Примѣры—въ Эрм. №№ 1210, 1232, 1279, 1290, 1313, 1362, 1444 и т. д.).

*) *Stephani*, Bull. hist-philol. de l'Acad. des sc., т. XXIII. стр. 145.

Чѣмъ ближе подходитъ время къ концу III вѣка, тѣмъ сильнѣе и неудержимѣе идетъ паденіе вазовой живописи, притомъ не только въ городахъ Великой Греціи, Апуліи и Луканіи, но и во всѣхъ греческихъ колоніяхъ, разсѣянныхъ по берегамъ Чернаго моря, въ которыхъ расписываніемъ вазъ занимались греческіе мастера. Въ эту пору, болѣе или менѣе извѣстные художники уже пренебрегаютъ этою отраслью искуства, посвящая свой трудъ другимъ, болѣе важнымъ отраслямъ: стѣнной живописи, литейному дѣлу, торевтикѣ и т. п. *). Украшеніе вазъ живописью переходитъ въ руки такихъ мастеровъ, которые относятся къ своей задачѣ чисто поремесленнически, изготовляютъ



Игра мужчины съ женщиной
(Рисунокъ на вазѣ)

расписныя вазы во множествѣ, спѣшно, безъ должной любви къ дѣлу и безъ вниманія; поэтому ихъ фабрикаты обыкновенно чрезвычайно грубы и непривлекательны даже для самыхъ невзыскательныхъ цѣнителей. Содержаніе живописи на вазахъ этого времени становится также, въ большинствѣ случаевъ, пустымъ и незначительнымъ; это — обыкновенно или совершенно-фабричное повтореніе стараго, или нѣчто, хотя и новое, но ничтожное по смыслу. Къ первому роду нужно причислить, сверхъ вышеуказанныхъ поминальныхъ сценъ, еще цѣлый рядъ изображеній, относящихся къ культу Діониса (напр., въ Эрмит. №№ 1250, 1311, 1395, 1427, 1716, 1728, 1774 и т. д.), потомъ

*) Начиная съ IV вѣка и далѣе, получаетъ развитіе и особенное значеніе производство вазъ съ рельефными изображеніями, давшее многочисленные и прекрасные образцы (въ родѣ вазъ Эрмит. № 525 („царица вазъ“), 1790 и др.). Обзоръ такихъ вазъ не входитъ, однако, въ программу нашей статьи, посвященной исключительно греческимъ расписнымъ вазамъ.

сцены эротическаго содержанія (въ Эрмит. №№ 1197, 1214, 1234, 1097, 1101, 1153, 1187, 1202 и мн. др.), сцены занятія туалетомъ (въ Эрмит. №№ 1808, 1809, 1925, 1928, 1931, 1935 и т. д.) и многія жанровыя картины. Ко второму принадлежатъ многочисленныя изображенія мужскихъ и женскихъ головъ, по одной или понѣскольку на вазѣ, нерѣдко рядомъ съ головой лошади (напр., въ Эрмит. №№ 1069, 1074, 1078, 1108, 2190 и др.), фигуры амазонокъ, ѣдущихъ на коняхъ, и юношей (въ Эрмит. №№ 1861, 1862 1863 и др.), сражающихся другъ съ другомъ или ѣдущихъ мирно, изображенія мужскихъ и женскихъ масокъ (напр., №№ 1445, 1818) и другіе, столь же пустые по замыслу, сколько и грубые по исполненію сюжеты, повторяющіеся на многихъ вазахъ въ однообразныхъ, условныхъ формахъ.

Наконецъ, во II вѣкѣ вазовая живопись совершенно исчезаетъ. Это окончательное ея паденіе обусловливалось многими обстоятельствами, изъ которыхъ мы укажемъ здѣсь только на главныя. Впереди всѣхъ прочихъ слѣдуетъ поставить охлажденіе художниковъ къ разсматриваемой скромной отрасли искуства и въ ихъ стремленіи посвящать свой трудъ другимъ, болѣе значительнымъ отраслямъ. Это охлажденіе сдѣлалось въ ту пору особенно сильно и въ самомъ народѣ, который сталъ равнодушно относиться къ расписнымъ вазамъ, и въ мастерахъ, старавшихся согласовать свою дѣятельность со вкусами эпохи *). Затѣмъ, причину паденія вазовой живописи надо видѣть также въ распространившемся обыкновеніи дѣлать для умершихъ гробницы гораздо меньшихъ размѣровъ, чѣмъ прежде, вслѣдствіе чего потребность въ вазахъ, сопровождавшихъ покойника въ могилу, значительно уменьшилась, а вмѣстѣ съ тѣмъ и производство сосудовъ съ сюжетами, относящимися къ погребальному культу, сокращалось, чѣмъ дальше, тѣмъ сильнѣе **). Кромѣ того, извѣстное распоряженіе римскаго сената «de bacchanalibus», состоявшееся въ 186 г. до Р. Хр. и запрещавшее празднованіе вакханалій по всей Италіи, было причиной исчезновенія такихъ изображеній на вазахъ, которыя имѣли отношеніе къ вакхическому культу, появлялись въ безчисленныхъ образцахъ и составляли любимую и наиболѣе часто трактуемую тэму для художниковъ предшествовавшихъ вѣковъ. Нѣкоторые изслѣдователи считаютъ это распоряженіе, хотя едва ли основательно ***), причиной паденія даже вообще всей вазовой живописи.

Громадное значеніе имѣли на судьбу послѣдней также и политическія обстоятельства: во II вѣкѣ, Римъ, послѣ упорной борьбы, довершилъ присоединеніе къ себѣ большинства городовъ Нижней Италіи; вторая пуническая война причинила Апуліи, Луканіи, Кампаніи, Великой Греціи и Сициліи многочисленныя опустошенія, въ конецъ уничтожившія благосостоя-

---

*) *Müller*, Kleine Schriften, II, стр. 433 и сл.
**) *Krause*, Angliologie, стр. 184.
***) *Gerhard*, Apul. Vasenbilder, Einl. стр. I; *Kramer*., стр. 44.

ніе этихъ странъ и сдѣлавшія невозможнымъ дальнѣйшее развитіе искуства въ важнѣйшихъ изъ его прежнихъ центровъ. Въ самомъ Римѣ, задающемъ въ эту пору тонъ всѣмъ городамъ провинціи, скромная, непышная и недорогая живопись на вазахъ пришла въ полное пренебреженіе, и завоеватели большей части извѣстнаго тогда міра стали придавать вещамъ цѣну не по ихъ внутреннему достоинству, а по ихъ внѣшней пышности и размѣру тѣхъ затратъ, съ какими сопряжено ихъ пріобрѣтеніе. Покореніе Греціи Римомъ въ 146 году уничтожило и въ ней послѣдніе проблески вазовой живописи. Словомъ, не только процвѣтаніе, но и самое существованіе послѣдней оканчивается во второмъ вѣкѣ до Р. Хр. Съ этихъ поръ, съ одной стороны, развивается производство вазъ изъ различныхъ драгоцѣнныхъ матеріаловъ: золота, серебра, оникса, кристалла, мрамора и т. п., для цѣлей декоративныхъ, а съ другой—приготовленіе простѣйшей кухонной посуды изъ глины, безъ всякихъ украшеній, или съ такими украшеніями, которыя могутъ противиться дѣйствію огня и воды, рѣшительно выводитъ изъ практики изготовленіе расписныхъ вазъ, которое нѣкогда оттѣсняло на задній планъ оба вышеозначенные рода сосудовъ.





ПИСЬМА Ѳ. А. ВАСИЛЬЕВА КЪ РАЗНЫМЪ ЛИЦАМЪ

(Окончаніе)

B

Письма къ Д. В. Григоровичу

I

Ялта, 22 сентября 1872.

Дорогой мой Дмитрій Васильевичъ.

Сейчасъ получилъ письмо ваше, котораго ожидалъ, считая часы и минуты. Очень, очень многое нужно сообщить вамъ и еще больше разъяснить, такъ какъ, за долгимъ моимъ отсутствіемъ, между нами стали стѣной разныя недоумѣнія и неудовлетворенныя фразы. Прежде всего, съ возможной точностью и подробностью сообщу вамъ мой планъ на будущее время. Въ Ялтѣ, или вообще въ Крыму—я самъ не могу опредѣлить мѣста, да это и не важно,—я пробуду до конца августа 1873 года, а не до мая, какъ я это предполагалъ. Это необходимо, вопервыхъ, для моего здоровья, которое хотя и значительно улучшилось, но все-таки требуетъ моего пребыванія на Югѣ; вовторыхъ, я поставилъ себѣ непремѣнной задачей окончаніе всѣхъ начатыхъ картинъ и исполненіе новыхъ. Начатыхъ картинъ у меня теперь имѣется восемь, изъ коихъ три маленькія. По окончаніи ихъ, я буду заботиться о пересылкѣ ихъ вамъ только въ томъ случаѣ, если я не продамъ ихъ здѣсь, на мѣстѣ. Поступать иначе, т. е. отказывать желающимъ здѣсь пріобрѣсти картины, на томъ основаніи, что я желаю послать ихъ въ Петербургъ, и нелогично, и рискованно, съ чѣмъ вы, дорогой мой Дмитрій Васильевичъ, не можете не согласиться; да притомъ

же у меня, даже въ случаѣ большаго спроса здѣсь, все-таки будетъ 5—6 картинъ, которыя я привезу съ собою въ Петербургъ, имѣя цѣль сдѣлать отдѣльную выставку, для которой я постараюсь собрать все, сдѣланное мною въ Крыму. Это мнѣ необходимо сдѣлать для того, чтобы, вопервыхъ, напомнить о себѣ публикѣ, которая, благодаря большимъ паузамъ между каждой моей картиной, можетъ забыть меня, а вовторыхъ — показать, что я, не смотря на свое сильно-разстроенное здоровье, работаю не только не меньше, чѣмъ прежде, но даже гораздо больше (и нехуже притомъ).

Вотъ вамъ мой планъ, изъ котораго ничто не можетъ быть измѣнено безъ особыхъ къ тому поводовъ. Во всякомъ случаѣ, прошу васъ, дорогой мой, написать мнѣ о томъ, что̀ вы найдете несостоятельнымъ, или подлежащимъ передѣлкѣ.

Перейду теперь къ вопросу, очень меня интересующему и весьма для меня важному. Я получилъ письмо отъ Борткова[1]), въ которомъ онъ пишетъ: «Посылаю послѣдніе 100 рублей, присужденные Обществомъ, и прошу выслать росписку» (?). Что это значитъ: «послѣдніе»? Неужели Общество остановится въ высылкѣ этихъ денегъ до моего отъѣзда изъ Крыма? Но вѣдь это будетъ для меня хуже всего, потому что не будетъ у меня резервныхъ 100 рублей, на которые я могу постоянно здѣсь разсчитывать, и которые даютъ мнѣ спокойствіе! Да и чѣмъ же можетъ руководствоваться Общество, отказывая въ этой поддерживающей меня ссудѣ? Развѣ я сталъ хуже работать, развѣ я безполезно мотаю эти деньги, или я получилъ откуда-нибудь наслѣдство, которое поставило меня въ совершенно другое положеніе? Если бы еще я выздоровѣлъ совершенно, или, наоборотъ, умиралъ бы, и тѣмъ самымъ лишалъ Общество возможности получить съ меня взятыя деньги, — тогда это было бы понятно, но вѣдь ничего такого не случилось. Ради Бога, успокойте меня относительно этого, а для того, чтобы между нами, дорогой мой Дмитрій Васильевичъ, не становились различныя непріятности изъ-за денегъ, то спѣшу вамъ сказать, что я не возьму съ Великаго Князя Владиміра Александровича ни копѣйки изъ той суммы, которую мнѣ слѣдуетъ получить за новый заказъ (2000 руб.,) а попрошу васъ получить ее и уплатить мой долгъ Обществу. Въ сотый разъ прошу васъ вѣрить мнѣ и не допускать никакихъ на мой счетъ нехорошихъ предположеній. Вѣдь мы уже давно знаемъ другъ друга; вы знали меня почти маленькимъ мальчикомъ, и ни разу въ теченіе этого времени — надѣюсь — вы не могли обвинить меня въ чемъ-нибудь дурномъ. Зачѣмъ же иногда въ вашихъ письмахъ проглядываетъ то безпокойство, то не совсѣмъ откровенно сказанное слово? Сколько бы ни прошло времени, какъ бы ни измѣнилось мое лицо и положеніе, какъ бы я ни былъ счастливъ или несчастенъ, — всегда останется передъ вами тотъ же мальчикъ, котораго вы знали прежде, и знали, кажется, не за дурнаго. Словомъ, вѣрьте! Съ глубокимъ огорченіемъ пишу вамъ о невозможности написать картину на конкурсъ: мочи нѣтъ, такъ много работы и такъ усиленно послѣднее время занимался; если еще такъ проработать полгода, то здоровье мое снова и, можетъ быть, неисправимо испортится; да притомъ и заказъ Великаго Князя—срочный; именно, къ 24 декабря я долженъ выслать уже оконченныя четыре картины къ нему, въ Петербургъ, а онѣ еще и не начаты за хлопотами относительно этюдовъ, которые я долженъ написать для этихъ

[1]) Письмоводитель при Обществѣ поощренія художниковъ.

картинъ. Если бы еще конкурсъ былъ въ мартѣ, тогда я счелъ бы долгомъ употребить все стараніе; но теперь, по невозможности, нѣчего и думать объ этомъ. Первый конкурсъ я пропускаю, и, долженъ сказать, весьма объ этомъ жалѣю; но дѣлать нечего.

Я теперь переѣхалъ въ другой домъ, потому что докторъ положительно запретилъ оставаться въ прежней квартирѣ, подъ опасеніемъ разстроить здоровье, такъ какъ это помѣщеніе было отвратительно во всѣхъ отношеніяхъ. Новая моя квартира, вопервыхъ, больше, а вовторыхъ — имѣетъ печи, чего въ прежней не было; но за то эта значительно дороже, а именно: я за одну квартиру плачу̀ въ мѣсяцъ 40 рублей, да дрова приходится покупать, а они здѣсь, какъ и все, впрочемъ, баснословно дороги. Мастерская имѣетъ только одно преимущество передъ прежней: величину. Вотъ мой новый адресъ: «Художнику Ѳедору Александровичу Васильеву, въ домѣ Суходольскаго. Въ Ялту».

Матушка моя крайне признательна вамъ за память и проситъ передать вамъ свой сердечный поклонъ. Кстати: я вамъ, кажется, ни разу не писалъ о Лазаревскихъ, съ которыми я очень сошелся, очень хорошо у нихъ принятъ и провожу иногда цѣлые вечера, что̀ мнѣ, впрочемъ, стоитъ нѣсколько дорого, такъ какъ приходится платить за экипажъ. Мы очень часто вспоминаемъ о васъ, и всегда съ большой любовью и уваженіемъ. Зимою они ѣдутъ за границу, что̀ для меня очень тяжело, такъ какъ я не имѣю другихъ знакомыхъ. Михаилъ Петровичъ Боткинъ уѣхалъ уже. Вы встрѣтитесь, вѣроятно, съ нимъ и можете узнать обо мнѣ отъ него кое-что, чего въ письмѣ не напишешь. Пишите, ради Бога, хоть двѣ строчки. Жду. Крѣпко васъ цѣлую и обнимаю. Сердечно къ вамъ привязанный

вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

PS. Постараюсь достать отъ Великаго Князя Владиміра мою послѣднюю картину для академической выставки... Чуть не забылъ! Не смѣю ли обременить васъ просьбою, дорогой Дмитрій Васильевичъ, просьбою выслать мнѣ *какъ можно скорѣе* холста двухаршиннаго, 4 аршина, по прилагаемому образцу? Только, ради Создателя, если нельзя послать по почтѣ, то вышлите черезъ какую-нибудь компанію *срочной* посылкой. Деньги за холстъ, если найдете нужнымъ, вычтите изъ 100 рублей ссуды, а если нельзя, то я вамъ немедленно ихъ вышлю; вѣдь я вамъ и такъ, кажется, долженъ.

Весь вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

II

20-10 октября 1872 [1]).

Милостивый государь Дмитрій Васильевичъ.

Я вообще усматриваю изъ нашей переписки одно очень важное обстоятельство—это полную неопредѣленность моихъ отношеній къ Обществу, и наоборотъ. Сознавая ясно, что Общество неправильно смотритъ на свои ко

[1]) Оригинала этого письма болѣе не существуетъ въ настоящее время. Мы знаемъ текстъ его изъ письма Васильева къ Крамскому, отъ 20 октября 1872 г., при которомъ Васильевъ приложилъ копію съ него, и прибавилъ: «Вотъ какую цидулочку я послалъ Д. В.! А вѣдь, въ сущности, и въ этомъ письмѣ нѣтъ ничего ужаснаго. Мнѣ нужно знать навѣрное, а не жить день за

мнѣ обязанности и на мои къ Обществу, я не нахожу возможнымъ, безъ ущерба для моей честности, молчать долѣе, какъ-бы пользуясь темнотою дѣла въ свою пользу, и потому откровенно долженъ сказать вамъ, какъ я на все смотрю. Я—это лотерейный билетъ, по которому Общество проиграть можетъ скорѣе, чѣмъ выиграть, и вотъ почему: если я—билетъ *пустой*, то Общество проиграетъ и матеріальную, и нравственную сторону въ этомъ дѣлѣ; если же я—билетъ съ *нумеромъ*, то Общество выиграетъ только въ нравственномъ отношеніи. (Нужна ли ему эта нравственная сторона?) Если вамъ, Дмитрій Васильевичъ, не приходили эти мысли, то пусть придутъ. Я, съ своей стороны, могу сказать, что это—единственно вѣрная точка зрѣнія, и Комитетъ Общества не долженъ смотрѣть ни съ какой другой, потому что всякая другая—ложная. Только при такомъ взглядѣ на дѣло возможенъ выигрышъ обѣихъ сторонъ; только при такомъ направленіи дѣятельности Общества эта помощь принесетъ благотворные результаты; всякая же другая точка зрѣнія спутаетъ дѣло, будетъ тормозить и парализовать какъ одну, такъ и другую стороны. Если ужъ разъ Общество меня отмѣтило, если разъ оно вызвалось само помогать мнѣ, то должно отнестись къ этому нелегкомысленно и не портить дѣла разными сомнѣніями и ограниченіями. Мои обязанности—постоянное ученіе, усовершенствованіе себя и честное пользованіе великодушно предложеннымъ. Если я не то, что Общество создало въ своемъ воображеніи, если я не возвращу десятью талантами больше,—Богъ насъ разсудитъ. Никто, однако, не знаетъ конца...

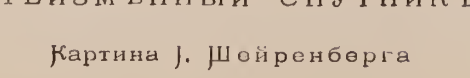
III.

Ялта, 2 декабря 1872.

Получилъ ваше письмо, глубокоуважаемый и дорогой мой Дмитрій Васильевичъ. Какъ непростительно долго идутъ письма! Несказанно вамъ благодаренъ за все и за счетъ. Обстоятельства мои страшно перепутаны и незавидны, благодаря картинѣ этой. Прибѣгаю къ вамъ съ убѣдительною просьбою помочь мнѣ, если возможно, вознаградить потраченное мною время съ 7 августа. Пособите, ради Господа, совѣтомъ! Дѣло вотъ въ чемъ: картину эту я оканчиваю насколько возможно, и 12 числа, во вторникъ, отправлю ее къ вамъ, Дмитрій Васильевичъ, прося вставить ее въ раму и отослать во дворецъ Великаго Князя Владиміра Александровича. Для того, чтобы вознаградить поте-

---

днемъ, часъ за часомъ» («И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критическіе статьи». СПБ. 1888, стр. 351—352). Этого письма, собственно назначеннаго для Общества поощренія художниковъ, а не лично для Д. В. Григоровича, этотъ послѣдній никогда не получалъ, почему можно полагать, что Васильевъ раздумалъ и письма не послалъ. Очень можетъ быть, что ему и самому стало нѣсколько совѣстно тѣхъ рѣзкихъ словъ, съ которыми онъ тутъ обращался къ г. Григоровичу. Во всѣхъ письмахъ послѣдующаго времени мы вездѣ находимъ только выраженіе искреннѣйшаго сочувствія и глубокой благодарности за все, сдѣланное для него съ такой безконечной заботой именно Д. В. Григоровичемъ болѣе, чѣмъ кѣмъ-бы то ни было на свѣтѣ. Эти письма доказываютъ, что письмо отъ 20 октября, было написано подъ вліяніемъ болѣзненной минутной вспышки, не имѣвшей потомъ послѣдствій. Лучшимъ подтвержденіемъ тому служитъ приводимое ниже письмо Васильева отъ 22 января 1873 г., гдѣ онъ пишетъ Д. В. Григоровичу: «*Къ вамъ я ничего, кромѣ глубокой сердечной благодарности, никогда не питалъ и питать не буду; я не знаю, какъ васъ благодарить за все, за все, что вы для меня дѣлали и дѣлаете.*»



Неизмѣнный спутникъ

Картина J. Шойренберга

Фототипія В. И. Штейнъ.

Спб. Почтамтская, 13.

рянные на нее время и расходы денежные, я долженъ былъ бы взять за нее неменѣе 2,000 руб. Но картина эта, по своему достоинству, не стóитъ этихъ денегъ, а Великій Князь не будетъ, конечно, брать въ разсчетъ все то, что долженъ бы взять въ разсчетъ я, т. е., что, благодаря разнымъ формальностямъ, я потерялъ на эту картину много времени и денегъ. Словомъ, мнѣ было бы необходимо получить за эту картину 2,000 р., такъ, чтобы это не бросилось въ глаза. Это зависитъ отъ васъ и отъ Общества, т. е., если согласились бы дать мнѣ отсрочку уплаты мóего долга Обществу до апрѣля мѣсяца, къ которому я долженъ окончить другой заказъ, ширмы. Если бы это можно было сдѣлать, то въ апрѣлѣ мѣсяцѣ я имѣлъ бы возможность получить за эту картину 2,000 р., потому что, въ общемъ счетѣ 5-ти картинъ, эти 2,000 не показались бы огромной цифрой, тѣмъ болѣе, что за ширмы назначена мною до глупости малая цифра, а именно за 4 картины 2,000 р.

Можетъ быть, можно устроить еще и слѣдующимъ образомъ: отдавая картину, сказать, что она несовсѣмъ готова, и что художникъ проситъ выслать ему ее для полнаго окончанія, когда это будетъ возможно. Если это будетъ сказано, то оцѣнка картины, само собою, не можетъ быть сдѣлана, а слѣдовательно цифра 2,000 свободна отъ критики. (Это очень несостоятельно, кажется). Ради Бога, извѣстите телеграммой, въ которой напишите только одно слово: *да*, если можно получить мнѣ 2,000 р. за эту картину, или *нѣтъ*, если это невозможно по вашему мнѣнію. Телеграмму эту вы напишете по полученіи картины, которая придетъ черезъ нѣсколько дней послѣ этого письма.

Если 2000 р. совершенно невозможно получить, благодаря тому, что картина очень плоха, то, во всякомъ случаѣ, неменѣе 1,500 р.; въ противномъ случаѣ, т. е. если взять цѣну еще меньше, то я слишкомъ много потеряю, притомъ не по своей винѣ. Въ то время, которое потратилъ я на эти заказы, я заработалъ бы неменѣе 4,000 р. къ декабрю, а теперь я поставленъ въ такія условія, что буду очень счастливъ, если возможно будетъ получить къ апрѣлю мѣсяцу, считая 2,000 и за эту картину,—3,500 р. Въ десять мѣсяцевъ 3,500 р.! Вѣдь это такая небольшая сумма по моимъ настоящимъ расходамъ и по труду, который я прилагаю. Я такъ хорошо все устроилъ, что могъ бы заработать въ десять мѣсяцевъ 7,000 руб.!!! Не забудьте, пожалуйста, что картина нужна во дворцѣ непозже 23 декабря, потому что 24 декабря она должна быть у Императрицы.

Можетъ быть, даже вы найдете, Дмитрій Васильевичъ, что можно будетъ безъ всякихъ козней и уловокъ получить за картину 2,000 р. Вѣдь беретъ же здѣсь Филипповъ по 3,000 руб. за такую дрянь, что смотрѣть скверно, а моя все-таки имѣетъ хоть какое-нибудь достоинство, какъ ни плоха. Что же касается до того, что я считаю себя совершенно правымъ и честнымъ, желая получить за картину сказанную цѣну, то въ этомъ вы, вѣроятно, не усомнитесь, потому что сами знаете, какъ много я потерялъ, да еще и впереди долженъ потерять на ширмахъ, такъ какъ цѣна ихъ уже объявлена. Я не могъ знать, чего мнѣ будетъ стоить написать всѣ эти картины, не могъ знать, что мнѣ придется тратить огромныя деньги для написанія ихъ. Но дѣло уже рѣшено, и не воротишь. Ради Бога, помогите! Если неловко будетъ откладывать уплату долга Обществу, то не откладывайте—ничуть не разсержусь. Лучше потерять еще 500 руб., чѣмъ оставить новое непріятное впечатлѣніе.

Для соображенія вамъ скажу, что мнѣ очень важно получить 2,000 р.

Немедленно по отсылкѣ этой отвратительной картины, принимаюсь оканчивать для Общества одну изъ имѣющихся, ту, которую скорѣй можно окончить. Здоровье мое, благодаря постоянному разстройству, несовсѣмъ хорошо; отчасти, можетъ быть, и осень—причина. Простите за несвязность и неразборчивость: уже половина 2-го ночи.

Посылаю двѣ росписки, за октябрь и сентябрь; за послѣднiй мѣсяцъ я, кажется, не присылалъ.

Письма и деньги доходятъ ко мнѣ на 18-й и 20-й день. При картинѣ вложу другое письмо.

Искренно васъ любящiй

вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

Прежде, чѣмъ назначить цѣну картинѣ, узнайте, ради Бога, какое она произведетъ впечатлѣнiе; съ этимъ можно будетъ сообразоваться. Надѣюсь, что вы будете, какъ всегда, откровенны со мною.

IV

Ялта, 22 декабря 1872.

Дорогой мой Дмитрiй Васильевичъ.

Прошу васъ, ради Бога, вышлите мнѣ деньги за два мѣсяца сразу. Если же уже высланы 100 р., то по полученiи этого письма распорядитесь высылкою и за слѣдующiй мѣсяцъ. Послѣднiя 100 руб. приходятся за октябрь, а у насъ уже декабрь кончается. Я, какъ уже и писалъ вамъ, крайне нуждаюсь въ деньгахъ. Жизнь въ Ялтѣ баснословно дорога, а потому я проживаю огромныя деньги, и долгъ мой здѣсь къ 1 январю дойдетъ до 1,200 руб. Это заставляетъ меня просить васъ также и о немедленной высылкѣ части изъ денегъ за картину Великаго Князя, въ томъ размѣрѣ, какъ вы мнѣ писали, т. е. 1,000 р. Вы себѣ представить не можете, какъ я трепещу, ожидая отъ васъ извѣстiй объ этой картинѣ и о цѣнѣ ея. Для меня очень важно окончанiе этой непрiятной исторiи. Ахъ, если бы вы меня порадовали!.... Жду. Оканчиваю для Общества картину. Немедленно по окончанiи высылаю ее на ваше имя. Крамскому писалъ о размѣрѣ рамы, которую нужно заказать, и о прочемъ. Онъ вамъ, немедленно по полученiи отъ меня письма, передастъ все это. По окончанiи этой картинки принимаюсь за ширмы для Великаго Князя—время уже. Въ промежуткахъ буду оканчивать для вашей выставки еще одну маленькую. Картинка, которую теперь оканчиваю, будетъ выслана вамъ недѣли черезъ двѣ, а потому прошу васъ, дорогой мой Дмитрiй Васильевичъ, поторопите заказъ рамы: иначе она опоздаетъ. Размѣръ, какъ уже писано выше, сообщитъ Крамской. Ахъ, сколько времени потрачено на эти глупые заказы! Вы мнѣ ничего не отвѣчали на предложенiе мое поставить на конкурсъ картину, которую я написалъ и сдалъ здѣсь Великому Князю 7-го августа этого года. Вѣроятно, Великiй Князь не согласенъ? Или картина очень плоха? Теперь уже, конечно, поздно—22 декабря. Здоровье мое все-таки сильно хромаетъ, и вы напрасно думаете, что я совсѣмъ поправился. Это, впрочемъ, думаютъ всѣ, но это—не вѣрно: кашель довольно сильный, хотя болѣе горловой, чѣмъ грудной; сонъ начинаетъ только-что исправляться,

что̀ очень меня утѣшаетъ послѣ довольно долгой безсонницы. Думаю, что здоровье мое не идетъ быстро къ лучшему, благодаря постоянной работѣ. Гулять днемъ было бы можно — тепло необыкновенно,—но день дорогъ для картинъ, а вечеромъ холодно и гулять вредно. Погоды здѣсь стоятъ, въ самомъ дѣлѣ, замѣчательныя. 17-го декабря было 16 град. тепла по Реомюру, а 20-го было и градусовъ 20; вообще весь декабрь стоитъ въ этомъ родѣ, да и ноябрь былъ очень, очень хорошъ. Что-то будетъ дальше? Что-то конкурсъ? Какъ бы мнѣ хотѣлось видѣть представленныя картины! Какъ мнѣ обидно, что нельзя было написать на этотъ конкурсъ! Но не я въ этомъ виноватъ, а потому и могу сердиться на тѣхъ, кто не далъ мнѣ возможности написать. Когда получите картину, ради всего святаго, умоляю васъ, откровенно написать мнѣ о ней. Вы себѣ представить не можете, какъ я нуждаюсь въ критикѣ моихъ картинъ. Это, т. е. критика людей, знающихъ природу, единственная для меня путеводная звѣзда—для меня, лишеннаго всякой возможности сравнивать свои картины съ чѣмъ-нибудь въ этомъ родѣ. Я ужасно боюсь совершенно уклониться отъ настоящаго пути, не видя передъ собой ни одного художника, ни одной картины. Здѣсь, въ этомъ отношеніи, совершенный Якутскъ или что-нибудь еще хуже. Ваше письмо должно принести мнѣ много хорошаго или много дурнаго, а потому жду его съ большимъ безпокойствомъ. Если что-нибудь встрѣтится необыкновенно нужное, телеграфируйте, на мой счетъ, конечно.

Остаюсь истинно къ вамъ, привязанный любящій васъ

вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

V

Ялта, декабря 1872.

Дорогой мой Дмитрій Васильевичъ.

Я, по долгомъ обсужденіи, нахожу возможнымъ получить за эту картину 2,000 рублей. Картина настолько для меня выяснилась въ послѣдніе дни, что я не могу не сказать съ полною увѣренностью слѣдующаго: эта картина положительно будетъ хорошею, если мнѣ дадутъ ее окончить; теперь она не содержитъ въ себѣ того, что должно быть самымъ главнымъ въ этой картинѣ,—рельефа. Достичь этого рельефа, но также и тоновъ, можно только продолжительною работою, на что̀ нужно время, а у меня его-то и не было. Относительно полученія этой картины для окончанія, я не нахожу препятствій, такъ какъ она предназначается Императрицѣ, которая раннею весной ѣдетъ за границу; слѣдовательно, ничто не можетъ задержать эту вещь. Тутъ еще слѣдуетъ сказать о томъ, ловко ли, и даже возможно ли, взять деньги за картину теперь же. Можетъ быть, возразятъ, что картина еще не окончена, а деньги требуютъ. Какъ вы объ этомъ думаете? Во всякомъ случаѣ, я очень нуждаюсь въ вашей помощи. Ради Бога, будьте откровенны и помогите всѣмъ, чѣмъ можете. Готова ли рама? Если подрамокъ этой картины окажется больше, чѣмъ вырѣзъ рамы, то прикажите выдолбить въ рамѣ столько дерева, сколько потребуетъ подрамокъ этой картины; притомъ нужно жертвовать первымъ планомъ картины: только низъ можно закрыть болѣе или менѣе, а никакъ не воздухъ. Очень будетъ жаль, если рама окажется больше или меньше, и при-

дется прибѣгать къ долбленію ея, а, слѣдовательно, и къ сокращенію картины. Ради Бога, не забудьте, что картина должна быть представлена Императрицѣ 23 числа вечеромъ—самое позднее. Словомъ, если вы прикажете отослать картину по возможности скоро, то я останусь вѣчно вамъ благодаренъ за это невыразимое одолженіе. Если бы только понравилась она! Я повторяю мою просьбу: ради Бога, о цѣнѣ картины рѣшите не раньше того, какъ узнаете (это вы легко можете) о впечатлѣніи, произведенномъ картиною во дворцѣ.

Если, не смотря на всѣ мои соображенія, вы, дорогой Дмитрій Васильевичъ, найдете, по какимъ-либо соображеніямъ, мною упущеннымъ, совершенно невозможнымъ получить эту сумму, то поступите, какъ найдете лучшимъ. Въ случаѣ полученія мною за картину 1,500 руб. (minimum), я не стану оканчивать картины, такъ какъ это совершенно разстроитъ мои, и безъ того никуда негодные, финансы. Прошу Михаила Васильевича Бортковa покрыть картину мою бѣлкомъ, для устраненія жухлости.

Жду съ трепетомъ сердца извѣстій. Простите меня, дорогой мой, за безконечныя просьбы мои; но что-же дѣлать мнѣ? Самъ я не могу ничего сдѣлать.

Искренно любящій васъ вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

Сегодня же принимаюсь оканчивать картину для Общества, а если представится возможность, то и двѣ вышлю. Еще разъ попрошу васъ быть снисходительнымъ ко мнѣ, и вѣрьте, не будете раскаиваться въ этомъ. Въ деньгахъ крайне нуждаюсь.

Вашъ *Васильевъ.*

PS. Въ довѣренности на полученіе денегъ я не проставилъ цифры, не зная навѣрное. Прошу васъ проставить ее, когда объяснится, что̀ нужно. Не скрою моего восторга въ случаѣ, если цифра, проставленная вами, окажется 2,000 руб. Тогда я могу надѣяться на высылку мнѣ 1,000 руб., какъ вы обѣщали. Эти деньги необходимы мнѣ для расплаты съ долгами за квартиру, столъ, дрова и проч. и проч.

Надѣюсь, вы не замедлите извѣстить меня о концѣ дѣла, зная, съ какимъ нетерпѣніемъ я буду ожидать рѣшенія этого дѣла.

Весь вашъ, готовый заслужить отъ васъ продолженіе вашего участія чѣмъ угодно, чѣмъ только въ состояніи буду. Обнимающій васъ

Ѳ. Васильевъ.

VI

Ялта, 4-го января 1873.

Получилъ ваше, дорогой Дмитрій Васильевичъ, письмо отъ 12 декабря. До какой степени соблазнительно для меня извѣстіе о конкурсѣ, такъ вы себѣ представить не можете! Но, Дмитрій Васильевичъ, вы меня совсѣмъ не жалѣете. Вѣдь я не устою и вздумаю попробовать *успѣть* написать, а это мнѣ положительно нехорошо, потому что я и безъ конкурса долженъ написать къ концу марта четыре картины въ ширмы Великаго Князя Владиміра Александровича. Если я вздумаю писать на конкурсъ, то ширмы придется сдѣлать какъ-попало, въ родѣ картины, которую послалъ вамъ 12 декабря. Кстати, ради Господа, хоть

одно слово объ этой картинѣ, объ этой несчастной картинѣ! Пришла ли она во-время? Я употребилъ всѣ отъ меня зависящія средства на то, чтобы ее доставили во время. Эти заказы—просто фатумъ какой-то для меня въ послѣднее время. Я не буду спокоенъ до тѣхъ поръ, пока не узнаю о картинѣ что-либо положительнаго. Вернемся къ конкурсу! Я, во всякомъ случаѣ, буду писать на него, потому что урвать одинъ мѣсяцъ есть маленькая возможность. Но, Боже мой, что же можно сдѣлать въ мѣсяцъ! Я въ высшей степени не дорожу своимъ здоровьемъ и до непозволительной степени усиленно работаю. Это за то и отзывается: кашель возобновился съ новой силой, боль въ обоихъ бокахъ, и проч. И такъ, попробую, и вы можете ожидать отъ меня на конкурсъ картину. Что же касается до той, которую я вамъ обѣщалъ выслать на продажу, то этой уже не ждите. Что-нибудь одно: конкурсъ, или на продажу; первое, я думаю, важнѣе, а главное—никакихъ физическихъ силъ нѣтъ, хотя для окончанія этой обѣщанной картинки достаточно пяти дней; но у меня даже пяти минутъ нѣтъ свободныхъ. Съ 10 октября до сего дня я работаю каждый день до тѣхъ поръ, пока кисти въ рукахъ видны.

Обществомъ Лазаревскихъ пользоваться теперь не могу, потому что, по болѣзни, никуда не выхожу. Познакомился съ кн. Трубецкимъ и его семействомъ, бываю у нихъ. Не избѣгну, кажется, знакомства и съ Воронцовыми, потому что сынъ княгини, Столыпинъ, былъ уже у меня. Я, по болѣзни, не могу даже отдать ему визита. У Лазаревскихъ я бываю всегда съ удовольствіемъ и пользуюсь полнымъ ихъ обоихъ расположеніемъ.

Прилагаю росписку за послѣдніе 100 руб.; за прежніе же, вѣроятно, вы получили. Какъ безобразно долго зимой идетъ почта! Я вамъ, вмѣстѣ съ картиной Великаго Князя, послалъ письмо, и въ него вложилъ довѣренность на полученіе денегъ изъ конторы Его Высочества.

Помните ли вы, Дмитрій Васильевичъ, нѣкоторыя условія при сдачѣ картины Великому Князю, исполнить которыя я просилъ васъ? На всякій случай, повторю: 1-е, цѣну картинѣ назначить только тогда, когда вы узнаете, что она произвела хорошее впечатлѣніе; въ этомъ случаѣ назначить 2,000 руб. и сказать, что художникъ желалъ бы пройдти картину; 2-е, если впечатлѣніе будетъ дурное, то назначить 1,500 руб. (minimum) и уже не говорить о желаніи ее окончить. (Ради Бога, дорогой Дмитрій Васильевичъ, поступите съ картиной, какъ найдете лучшимъ, если она окажется гораздо хуже, чѣмъ я о ней думаю). Въ случаѣ, если получите за нее 2,000 руб., то, согласно вашему предложенію, 1,000 руб. удержите въ счетъ долга, а 1,000 вышлите мнѣ немедленно; если же 1,500, то, ради человѣколюбія, вышлите мнѣ 1,000 руб., а 500 въ счетъ долга оставьте. У меня здѣсь къ концу января долгу нужно уплатить разнымъ лицамъ ровно 1,000 руб.

Большое вамъ спасибо за нѣкоторыя интересныя свѣдѣнія изъ круга художественной дѣятельности. Какъ въ нынѣшнемъ году премія расположена: все ли 1,000—первая, и 200—вторая? Я, конечно, не думаю въ нынѣшнемъ году взять которую-нибудь, и если пишу на конкурсъ, то только ради того, что мнѣ, лишенному всякаго художественнаго сравненія, необходимо присылать нѣкоторыя картины на судъ людей компетентныхъ, которые своимъ судомъ и критикой дадутъ мнѣ до извѣстной степени понятіе о достоинствѣ и недостаткахъ моихъ произведеній. Вотъ уже два года, какъ не вижу ни одного хоро-

шаго произведенія, что̀ должно сильно на мнѣ отзываться и безконечно увеличивать мой трудъ, который, при лучшихъ условіяхъ, неизмѣримо облегчался бы. Ну, чего нѣтъ, о томъ и плакать нечего—не поможетъ [1]).

До слѣдующаго раза. Крѣпко васъ обнимаю и желаю всего хорошаго.

Вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

PS. Сюжетъ картины, которую думаю написать на конкурсъ,—крымскій, съ горами и даже—да проститъ Господь мою дерзость!—съ фигурами и волами.

PPSS. Дмитрій Васильевичъ! Мнѣ скоро придется очень серіозно подумать о поѣздкѣ за границу. Совершенная необходимость возстановить здоровье и окончить мое художественное образованіе ставитъ для меня этотъ вопросъ самымъ положительнымъ образомъ. Надѣюсь, Общество поощренія не возьметъ назадъ слова, которое сдѣлало меня счастливымъ, и отъ исполненія котораго зависитъ моя будущая дѣятельность.

Вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

VII

Ялта, 15 января 1873.

Дорогой мой Дмитрій Васильевичъ.

Я нахожусь въ самомъ скверномъ положеніи, какое только можно себѣ представить. Вчера я получилъ письмо отъ Крамскаго, въ которомъ онъ описываетъ мнѣ положеніе вопроса о вознагражденіи за картину мою: «Эрекликъ». Вѣдь это, Богъ знаетъ, какая мерзость! У меня долговъ 1,000 руб. въ Ялтѣ, которые я долженъ былъ заплатить 1-го января; въ противномъ случаѣ я переплачу гибель процентовъ; да нѣкоторые кредиторы даже и за проценты не хотятъ ждать. У меня единственная получка денегъ была эта, т. е. за послѣднюю картину. Я долженъ вамъ объяснить условія заказовъ Великаго Князя, желая устранить различныя недоразумѣнія. Первымъ заказомъ отъ Великаго Князя были ширмы, цѣна которымъ уже мною назначена и извѣстна Великому Князю, а именно 2,000 р. Въ счетъ этого заказа взято было мною, въ видѣ задатка 200 руб., полученные черезъ контръ-адмирала Бока. Картина же «Эреклнкъ» никакого отношенія къ ширмамъ не имѣетъ, заказана послѣ нихъ, и въ счетъ ея не взято ни одной копѣйки. По моему мнѣнію, безсмысленно отказывать мнѣ въ выдачѣ денегъ за «Эреклнкъ» на томъ основаніи, что существуетъ другой заказъ, въ счетъ котораго дано 200 руб. Наконецъ, 200 руб. могутъ вычесть изъ 2,000 р. или 1,500; это хотя и лишено смысла, но я согласенъ на это, такъ что и съ этой стороны остановки для выдачи денегъ не существуетъ. Я вполнѣ увѣренъ, что тутъ дѣйствуетъ ***, который мнѣ не прочь будетъ сдѣлать какую-нибудь непріятность и уже дѣлалъ ихъ, хотя это и могло казаться скорѣе одолженіемъ. Словомъ, вамъ,

---

[1]) Фраза изъ Гоголя.

Дмитрій Васильевичъ, нужно знать, что не существуетъ никакихъ причинъ для замедленія выдачи мнѣ денегъ за картину: «Эрекликъ», потому что я согласенъ даже на вычетъ изъ суммы за «Эрекликъ» 200 р., выданныхъ въ видѣ задатка за ширмы. Если не выдадутъ этихъ денегъ, то я буду считать себя въ правѣ думать, что мнѣ не желаютъ уплатить ихъ, по крайней мѣрѣ, до полученія ширмъ; но такъ какъ я не могу продолжать работать эти послѣднія, не имѣя денегъ, то прошу васъ передать Боку, что я оставлю ширмы и буду работать вещи, за которыя немедленно мнѣ выплачиваютъ, и если ширмы опоздаютъ, то я письмомъ извѣщу Великаго Князя о причинѣ этого промедленія. Иначе дѣйствовать я не могу: у меня эти заказы и такъ уже на шеѣ сидятъ, и уже слишкомъ велика потеря, благодаря этимъ безпорядкамъ и неблагодарности такихъ заказныхъ работъ. Непріятно только будетъ неудовольствіе Князя, который, вѣроятно, и не знаетъ, во что мнѣ обходятся эти заказы, и сколько я встрѣчаю неудовольствій, благодаря имъ. (Съ тѣхъ поръ, какъ я началъ работать Князю, здоровье мое совершенно испортилось, и докторъ ходитъ каждый день. Клянусь Богомъ, это—послѣдніе принятые мною заказы, т. е. работы, которыя имѣютъ извѣстныя условія).

Приступлю къ главному. Избѣжать непріятности столкновенія ***, можно только при двухъ условіяхъ: если мнѣ немедленно выдадутъ деньги за послѣднюю картину, или если я найду способъ получить 1,000 руб. къ 12 февралю чрезъ васъ, Дмитрій Васильевичъ. Не имѣя денегъ для уплаты долговъ здѣсь, я не могу спокойно жить въ Ялтѣ, а слѣдовательно и имѣть настолько силъ, чтобы работать ширмы, по исполненіи которыхъ ничего, кромѣ новыхъ непріятностей, нельзя ожидать. Поэтому прибѣгаю къ вамъ съ самою неотступною просьбою: нельзя ли вамъ достать и выслать мнѣ какимъ-либо способомъ 1,000 руб.? Я вамъ вышлю форменную росписку и форменную довѣренность на полученіе денегъ изъ конторы Великаго Князя (не могу же я, въ самомъ дѣлѣ, думать, что мнѣ не заплатятъ за картину). Ради Бога, Дмитрій Васильевичъ, помогите мнѣ, какъ всегда!

Картину на конкурсъ старательно и прилежно работаю. Если меня не обманываютъ мои глаза, давно-давно не видѣвшіе ничего художественнаго, картина будетъ изъ хорошихъ. Напишите, ради Бога, насколько отвратительна послѣдняя картина? Крамской нашелъ ее очень плохой, очень, за исключеніемъ двухъ-трехъ мѣстъ. Онъ видитъ одни недостатки, о которыхъ и пишетъ; да развѣ я самъ не зналъ, что̀ это такое? Я, еще работая ее, измучился весь, не видя ни малѣйшей возможности сдѣлать что-нибудь толковое въ мѣсяцъ. Вѣдь только одинъ мѣсяцъ!

Никто не долженъ, изъ всѣхъ знакомыхъ, знать, что я пишу на конкурсъ. Я еще прежде писалъ Крамскому, чтобы онъ сообщилъ вамъ мое желаніе успѣть написать картину, а также и размѣръ рамы, которую проситъ васъ, дорогой Дмитрій Васильевичъ, заказать пропитанный до мозга костей благодарностью и глубокимъ уваженіемъ къ вамъ

весь вашъ *Васильевъ.*

PS. Нарисую вамъ сюжетъ, который оканчиваю для конкурса.



В. Ѳ.

VIII

Ялта, 22 января 1873.

Сейчасъ получилъ ваше письмо, дорогой Дмитрій Васильевичъ. До какой степени оно меня поразило своей неожиданною вѣстью объ окончаніи переговоровъ о цѣнѣ картины! Я, хотя вы и совѣтуете быть мнѣ «благоразумнымъ и безпристрастнымъ», рѣшительно не въ состояніи понять смысла того, что̀ произошло; да, и напрасно его искать тамъ, гдѣ его нѣтъ... Но, дѣлать нечего, и я, конечно, не стану доказывать своей правоты и, будто милости, добиваться справедливости. Пусть это останется, какъ есть, и будетъ мнѣ хорошимъ урокомъ, какъ вести себя въ подобныхъ случаяхъ на будущее время. Что̀ касается до ширмъ, то я ихъ окончу, хотя это я и думалъ бросить, какъ и сообщалъ въ письмѣ къ вамъ, которое вы уже, вѣроятно, получили. Ширмы,

немедленно по окончаніи конкурсной картины, завершу и перешлю на ваше имя, съ довѣренностью на полученіе денегъ 2,000 руб., изъ которыхъ я не позволю кому бы то ни было вычесть хоть одну копейку.

Что касается вашей, дорогой Дмитрій Васильевичъ, оговорки, что вы въ этомъ не виноваты, то это совсѣмъ лишнее, и вы сами знаете, что я ничего подобнаго не могу допустить. Къ вамъ я ничего, кромѣ глубокой сердечной благодарности, никогда не питалъ и питать не буду; совсѣмъ наоборотъ, я не знаю, какъ васъ благодарить за все, за все, что вы для меня дѣлали и дѣлаете. Повѣрьте мнѣ, никакого чувства непріязни не запутается въ наши отношенія, потому что наши отношенія съ самаго начала стали на хорошую почву, изъ которой ничего, кромѣ добраго, вырости не должно. Ну, да я это часто повторялъ, и положительно убѣжденъ въ томъ, что и вы мнѣ вѣрите. Если бы вы знали, какъ меня тяготитъ невозможность объяснить все, что дало хотя бы нѣкоторое понятіе о моихъ дѣйствіяхъ! Вѣдь за два года накопилось та́къ много недоговореннаго, такъ много неизвѣстнаго, что—еще годъ, и люди самые близкіе перестанутъ понимать меня и мои поступки, хотя я остался тѣмъ же, что былъ до отъѣзда. Дѣйствія мои, даже для тѣхъ, съ кѣмъ переписываюсь, кажутся въ высшей степени нелогичными, ненужными. Никто не сомнѣвается, что я дѣйствую такъ, а не иначе, только благодаря моей крайней небрежности, и проч. Никто не имѣетъ возможности узнать, подъ вліяніемъ какихъ неотразимыхъ причинъ я дѣйствую, и это отнимаетъ у меня справедливое желаніе оправдываться передъ тѣми, кого я уважаю. Если бы я вздумалъ объяснить мое положеніе, побуждающія причины и проч., то потребовался бы трудъ огромный, чего я не могу позволить себѣ, имѣя и безъ того много дѣлъ. Придется у моря ждать погоды и утѣшать себя надеждою на возвращеніе въ Петербургъ. Кстати—объ этомъ предметѣ: докторъ говоритъ, что я только на нѣкоторое время могу съѣздить въ Петербургъ, да и то лѣтомъ, а потомъ отправиться за границу, ибо здоровье мое опять хуже, благодаря зимѣ, которая здѣсь, впрочемъ, необыкновенно хороша, и только послѣднее время дожди и очень темно, такъ что для работы остается 2—3 часа, Если бы у меня не было такой усиленной работы, то, нѣтъ сомнѣнія, здоровье такъ не захромало бы.

Оканчиваю картину на конкурсъ. Какъ не хорошо на меня дѣйствуютъ всякія непріятныя вѣсти! Немедленно усиливается во мнѣ мое вѣчное мученіе—недовѣріе къ себѣ. Это, впрочемъ, не вѣрно: не недовѣріе—я вѣрю въ себя, какъ возможно вѣрить,—а какое-то болѣзненное ощущеніе недостатковъ въ моихъ картинахъ, которые я еще не могу совершенно, сразу разбить навсегда; словомъ, чувство тяжелое, нехорошее, потому что его не было бы уже, если бы я былъ хотя два года только въ хорошихъ условіяхъ. Можно не вѣрить тому, что я вамъ сейчасъ скажу, но отъ этого нисколько не потеряетъ истинность этого заключенія: я работаю подъ настоящими условіями гораздо хуже, несравненно хуже, чѣмъ могъ бы работать въ настоящее время при лучшихъ условіяхъ. Могутъ сказать, что нелѣпо—нелогично, наконецъ,—дѣлая дурно, увѣрять другихъ въ томъ, что можешь сдѣлать хорошо; но это—только возраженіе, которое я превратилъ бы въ нуль при нѣсколько хорошихъ условіяхъ. Жизнь моя, Дмитрій Васильевичъ, жизнь не заурядная, текущая мелкой и спокойной струей по ровному ложу... Немногіе бы на моей дорогѣ удержались такъ долго, какъ я, немногіе бы не испугались той огромной цѣли, которую я рѣшилъ или достигнуть,

или умереть, но умереть на этой дорогѣ, ни на шагъ не отступая въ сторону. Все это пошло на бумагѣ, романизмомъ какимъ-то отдаетъ, а потому и не буду продолжать, раскаяваясь даже, что позволилъ себѣ написать это.

Я знаю, какъ написать ширмы, хотя мнѣ и здѣсь поставили нѣсколько портретовъ, чего я, конечно, не исполню, по совершенной невозможности формата: на этотъ разъ даже и форматъ не отъ меня зависитъ. Передалъ ли вамъ Крамской просьбу мою о высылкѣ холста и заказѣ рамы на конкурсную картину? Холстъ вышлите немедленно, ради Господа. О вашихъ предложеніяхъ относительно расположенія денегъ за ширмы напишу въ другой разъ: поздно уже.

Вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

Долги свои въ Ялтѣ разсрочилъ, такъ что какъ-нибудь обойдусь до полученія части денегъ за ширмы. Прилагаю росписку. Въ послѣднемъ письмѣ писалъ о высылкѣ 1,000 р.; не надо—устрою какъ-нибудь. Писалъ также, что не окончу для Великаго Князя ширмъ; но это—глупо, потому что лучше сразу и навсегда раздѣлаться безъ непріятностей. Пусть лучше больше поплачусь—да и кончено за то.

IX.

Ялта, 19-го февраля 1873.

Письмо ваше отъ 2-го февраля я получилъ 17. Почты идутъ, какъ видите, исправно. Бываетъ и хуже. Если бы вы знали, дорогой Дмитрій Васильевичъ, какъ ваше посланіе меня разстроило!.. Дѣло въ томъ, что вы написали слѣдующее: «Давайте только картину скорѣе, чтобы я могъ ее выслать къ сроку, именно къ 20-му»; но къ 20-му ли марта, или 20 февраля, не досказали а поэтому я теперь совсѣмъ растерялся. Если къ 20-му февраля, то картина опоздала, потому что я ее этого числа только вышлю отсюда; если же 20-го марта, то я напрасно посылаю ее теперь, посылаю неоконченною, стараясь успѣть во-время, т. е. къ 1-му марта—сроку, къ которому я ее писалъ и который вы назначили въ своемъ первомъ письмѣ. Только благодаря тому, что срокъ 1-го марта, я и попробовалъ писать. Да ужь теперь писать объ этомъ поздно, ибо, если картина опоздала, то не вернешь времени, которое я на нее укралъ у другихъ работъ, разсчитывая попасть на конкурсъ.

Если это *несчастіе* случилось, картина опоздала, то я могу только дивиться, откуда берутся на мою голову всякія невзгоды. Въ тотъ же день, какъ получилъ письмо, послалъ вамъ телеграмму, въ которой объяснялъ, почему выслать раньше 20-го февраля не могу.

Второе обстоятельство, также мнѣ неблагопріятное, ваше предложеніе ѣхать за границу *сперва на свои деньги.* Какимъ образомъ, дорогой мой, я могу это сдѣлать? Вашъ разсчетъ вѣренъ былъ бы только въ томъ случаѣ, если бы деньги эти (2,000 руб.), въ которыхъ вы видите мой капиталъ, были мои; но онѣ принадлежатъ мнѣ точно такъ же, какъ луна, напримѣръ. Эти 2,000 руб. должны пойдти на уплату долговъ (не думайте, что у меня только и долгу, что въ Общество). Я вамъ объ этомъ уже не одинъ разъ писалъ. Словомъ, этихъ денегъ мало даже на уплату, а не только на поѣздку. Притомъ, Дмитрій Васильевичъ, я положительно не могу ѣхать за границу, не зная навѣрное,

какую сумму и на какое время Общество мнѣ опредѣлитъ. Если бы и остались кой-какія деньги, то я не могу ѣхать съ ними, подвергаясь всякимъ случайностямъ, т. е. уѣхавъ, узнать вдругъ, что Общество отказало мнѣ въ этомъ вспомоществованіи, или опредѣлило сумму недостаточную, вслѣдствіе чего я долженъ буду бросить всякія поѣздки и, несолоно хлебавши, вернуться. Если бы еще я былъ человѣкъ здоровый—о, тогда, повѣрьте, я ничего подобнаго и не предвидѣлъ бы, да если бы и предвидѣлъ, такъ не обратилъ бы вниманія! Словомъ, рисковать въ этомъ случаѣ я не стану, и надѣюсь, что Общество не откажетъ въ этомъ, по истинѣ человѣколюбивомъ, дѣлѣ. Деньги эти не пропадутъ даромъ—повѣрьте! Притомъ, же, неужели Общество только на одинъ годъ дастъ мнѣ средства? Одинъ годъ—это очень недостаточно. Хотя я съ великой благодарностью приму все, что Общество присудитъ, но Общество можетъ быть великодушнѣе. Если бы все это писалъ человѣкъ, не знающій себя и въ себѣ неувѣренный, это показалось бы—и справедливо—наглостью; но я Дмитрій Васильевичъ, знаю, что всегда докажу справедливость и основательность моихъ просьбъ. Клянусь вамъ, дорогой мой Дмитрій Васильевичъ, Общество съ удовольствіемъ будетъ вспоминать о своей помощи, и не будетъ у него предлога раскаиваться въ затратѣ денегъ. Надо же мнѣ когда-нибудь поучиться и доучиться! Вѣдь я совсѣмъ не учился: я работалъ, а это страшно замедляетъ развитіе художника. Потомъ, я не знаю, безвозмездно ли Общество пошлетъ меня. Ради Бога, Дмитрій Васильевичъ, извѣстите обо всемъ прямо и безъ всякихъ мягкихъ оборотовъ: мнѣ нужно, пора знать, чего я могу ждать отъ Общества. Что касается до отсутствія вашего и членовъ Комитета, то я этого совсѣмъ не могу себѣ въ толкъ взять. Я вѣдь не сію минуту ѣду за границу, а въ концѣ августа, неранѣе, а потому мнѣ непонятна невозможность рѣшить это дѣло Комитету до этого срока. Развѣ уже и теперь члены разъѣхались? Развѣ больше, до августа или сентября, не будетъ собраній, на которыхъ можно рѣшить это дѣло? Вѣдь времени еще много, и дѣло это не такъ важно, чтобы откладывать его до будущаго года. Притомъ, и мнѣ ждать до сентября или октября нельзя, а нужно ѣхать—самое позднее—въ концѣ августа. Я самъ буду въ Петербургѣ въ іюнѣ, или въ началѣ іюля *непремѣнно*, чтобы кончить всякія дѣла и недоразумѣнія до отъѣзда за границу, куда я желаю ѣхать со спокойнымъ духомъ, неиначе. Такъ все запуталось, такъ много заботъ, что я уже давно не знаю покоя. Употреблю всѣ силы на добываніе возможно большаго спокойствія. Вотъ вся суть дѣла!

Мнѣ *совершенно необходимо* ѣхать за границу, и притомъ непозже конца августа. Средствъ на это, какъ вы знаете, у меня положительно нѣтъ. Эти средства можетъ дать и уже обѣщало Общество поощренія. Другой путь, заемъ, крайне для меня тяжелъ, а, можетъ быть, и невозможенъ, потому что у меня нѣтъ средствъ уплачивать такія экстренныя затраты, какъ поѣздка за границу, и обратиться къ нему я могу только въ отчаянномъ случаѣ—въ томъ случаѣ, если Общество или откажетъ мнѣ, или будетъ откладывать опредѣленіе суммы на поѣздку и время продолженія ея. Ждать окончанія этого дѣла даже до начала сентября невозможно, такъ какъ болѣзнь моя слишкомъ серіозна, и было бы безумно пренебрегать ею дольше. Она можетъ перейдти въ хроническое воспаленіе легкихъ, и тогда мнѣ уже не нужна будетъ ни помощь, ни Общество, ничто! Не желая, со своей стороны, чѣмъ-либо замедлить это дѣло, я напишу вамъ, что̀ мнѣ *необходимо* для поѣздки. (Не забудьте, что

я, прежде всего, боленъ, и поэтому не могу назначить той суммы, какую я, вѣроятно, назначилъ бы, имѣя за собою здоровье). И такъ, первое—1,200 р. въ годъ безвозмездно (на годъ, или на два, на три—зависитъ отъ Комитета), второе—1,000 р. въ годъ моей матушкѣ, съ тѣмъ, что я обязуюсь ихъ выплачивать по возможности. Словомъ, эти 1,000 руб. я прошу взаемъ у Общества, какъ это уже часто мнѣ было разрѣшаемо. Вотъ *только необходимое* для меня. Не имѣя этого, я не могу ѣхать; притомъ я долженъ быть увѣренъ, что Общество будетъ выдавать матушкѣ и высылать мнѣ по возможности аккуратно и постоянно въ размѣрѣ разъ опредѣленномъ, безъ измѣненій; иначе я вѣчно буду мучиться, и пользы никакой не будетъ. Вотъ мои желанія! Отъ Комитета зависитъ все остальное, т. е. разрѣшить, или нѣтъ, на годъ или два послать меня, единовременно или ежемѣсячно выдавать ссуду. Можетъ быть, Комитетъ найдетъ возможнымъ прибавить ежегодную цифру, принимая во вниманіе, что я назначаю самое скромное, и, можетъ быть, найдетъ также *основательнымъ* увеличить срокъ моего пребыванія за границею. Чѣмъ теплѣе будетъ относиться къ этому дѣлу Общество, тѣмъ будетъ болѣе сдѣлано, и я буду имѣть возможность достойно отблагодарить его, не стѣсненный всякими дрязгами и другими, помимо Общества, обязательствами, которыя необходимо должны будутъ явиться при противоположномъ образѣ дѣйствій. Не стану въ сотый разъ говорить о моей увѣренности въ томъ, что Общество не раскается въ своемъ великодушіи.

Не подумайте, что я такъ стараюсь объ увеличеніи суммы потому только, что хочу сорвать при случаѣ: это—подло, а потому меня въ этомъ заподозрить нельзя. Если я стараюсь о возможно-большемъ обезпеченіи, такъ это только потому, что, по горькому опыту, вижу весь тотъ громадный вредъ, который приноситъ мнѣ постоянная нужда въ деньгахъ—нужда, подавляющая мои способности, которыя не имѣютъ средствъ и времени развиваться. Медлить еще и еще—прямо покушаться на талантъ. Неужели не будетъ свѣтлыхъ, свободныхъ часовъ—часовъ, которые я могу употребить не на *работу*, а на изученіе и совершенствованіе? Обществу представляется случай избавить человѣка отъ многихъ бѣдъ; неужели оно не сдѣлаетъ этого, имѣя много средствъ? Почему? Неужели экономія всегда и вездѣ будетъ только денежная, а экономія труда, жизни и проч. будетъ пустымъ звукомъ, шутовствомъ? Точно не экономія здоровья, силъ, а потому и труда, даетъ деньги! И гибнутъ бѣдные работники, труженники потому, что хозяинъ хлѣбъ выдаетъ съ экономіею.

Вѣдь и обо мнѣ говорятъ, что помогаютъ богачу. Вѣдь это—уморительно.. со стороны только. Если я буду продолжать такъ же, какъ теперь, то черезъ два-три года мои картины перестанутъ покупать, силы будутъ истрачены на добываніе грошей въ молодости, и въ 30—35 лѣтъ станешь Экгорстомъ и будешь писать картинки по 3 руб. И палитра, и кисти станутъ противны самому пишущему такія картинки. Но развѣ у меня за тѣмъ талантъ, развѣ у меня за тѣмъ совѣсть и мягкость сердечная?... Къ чорту тогда все, и кончено! И одному трудно съ десяти годовъ проложить себѣ дорогу, а если еще и другіе есть и жить хотятъ, на что имѣютъ полное право, и другіе эти только тобой однимъ и могутъ держаться на ногахъ,—не дай Богъ, какъ тяжело тогда! И всякій, поставленный въ такія условія, имѣетъ право не просить себѣ помощи, а требовать ея, требовать законно и громко. Странно только то, что именно люди, имѣющіе святое право на всякія требованія, молчатъ и разры-

ваются до послѣднихъ силъ. Это я уже не лично о себѣ, а вообще о сходныхъ по положенію субъектахъ.

Ну, виноватъ за такія длинныя и, пожалуй, ненужныя—даже навѣрно ненужныя—объясненія! Писать больше не могу: грудь побаливаетъ, и кашель сильный. Третьяковъ хочетъ купить *эту* картину, о чемъ писалъ мнѣ, прося не продавать до тѣхъ поръ, пока не увидитъ ее. Вмѣстѣ съ письмомъ высылаю и картину, которую раньше послать было нельзя, за отсутствіемъ почтоваго парохода. Окончить не успѣлъ. Немедленно принимаюсь и за ширмы.

Долгъ Общества можно будетъ, вѣроятно, совершенно погасить изъ этой суммы (за ширмы). Хотя вы и увѣрены, что я получу первую премію, но это не мѣшаетъ мнѣ думать, что я совершенно провалюсь. Картина кажется мнѣ просто отвратительной. Да, по смыслу предыдущихъ строкъ, вы подумаете, что картину я высылаю на ваше имя: нѣтъ, я ее посылаю Крамскому, на что имѣю очень много побудительныхъ причинъ. Да притомъ же Крамской всегда дома, а потому, немедленно по полученіи повѣстки, отправится получать картину; это очень важно для меня.

До слѣдующаго письма; совсѣмъ времени нѣтъ. Жду съ нетерпѣніемъ отвѣта на это письмо.

Весь вашъ *Ѳ. Васильевъ.*

X

Ялта, 25-го марта 1873.

Получилъ отъ васъ вчера письмо, дорогой мой Дмитрій Васильевичъ, и если не отвѣчалъ тотчасъ же, то потому только, что мнѣ было очень нехорошо, т. е. нездоровъ былъ очень. Нужно ли мнѣ выражать вамъ мою благодарность? Не думаю, чтобы вы не знали, какъ она велика постоянно. Въ настоящую минуту она не можетъ увеличиться опять-таки не потому, что сдѣланное вами теперь не больше другихъ услугъ, но потому, что она увеличиться не можетъ ни отъ какой новой услуги. (Фразъ я вамъ никогда не говорилъ).

Но за то я съ болью замѣтилъ, что въ этомъ письмѣ у васъ проглядываетъ не то какая-то холодность, не то досада, а, пожалуй, и то и другое вмѣстѣ. Не знаю, чѣмъ я подалъ поводъ къ этому, но если бы и зналъ, это чувство осталось бы такимъ же ѣдкимъ и тяжелымъ. Но не будемъ говорить объ этомъ: я скоро надоѣмъ всѣмъ, и повѣрьте, никого не обвиню.

Хоть дѣло моей поѣздки и кончено, и хотя я *дѣйствительно радуюсь* концу этому, но... но я ожидалъ, что кромѣ радости, я буду имѣть еще и спокойствіе—спокойствіе человѣка свободнаго хоть на короткое время. Этимъ я хочу сказать, что я ожидалъ немного больше (все равно, имѣлъ ли на это право, или нѣтъ,—на бóльшее-то). Конечно, я теперь вижу, что не имѣлъ этого права, что не зналъ устава Общества, что, наконецъ, права на безвозмездную посылку никто теперь не имѣетъ.

Хотя я и ожидалъ бóльшаго, но то, что я получилъ, все-таки заслуживаетъ полной благодарности, которую я и питалъ постоянно къ Обществу; и на этотъ разъ чувствую неменьшую признательность, хотя вы почему-то и думаете, что я несправедливъ и даже сердитъ на Общество. Если мой тонъ не-

совсѣмъ обыкновенный (въ томъ письмѣ, о которомъ вы это пишете), то его никакъ нельзя назвать неблагодарнымъ. Изъ того письма видно только, что я подозрѣвалъ въ Обществѣ болѣе широкую, болѣе блестящую програму, нежели оказалось въ дѣйствительности, и думалъ, что только меня находятъ недостойнымъ быть пенсіонеромъ Общества. Теперь я вижу свою ошибку и понимаю, что письмо мое къ вамъ могло показаться чѣмъ-то страннымъ.

Надѣюсь, вы, дорогой Дмитрій Васильевичъ, не подумаете, что цѣль Общества и его процвѣтаніе чужды стали мнѣ потому, что я не получилъ безвозмездной поѣздки. Подозрѣвать это—обидѣть меня, чего вы, по добротѣ вашей и благодаря долгому знакомству, во время котораго мы имѣли время узнать другъ друга, не сдѣлаете. Право, больше объ этой поѣздкѣ писать нечего, потому что все ясно. Повторю только глубокую и душевную благодарность вамъ, дорогой мой Дмитрій Васильевичъ, потому что вамъ и слѣдуетъ самая большая часть ея; благодарность же Обществу, не могу скрыть, менѣе. Ну довольно же писать объ этомъ! Нѣтъ, еще нужно прибавить! Если Общество не сдѣлало для меня больше, то въ этомъ я самъ виноватъ, т. е. я измѣнилъ свой жанръ (типъ: «Зима» [1])—жанръ необыкновенно понравившійся всѣмъ членамъ Комитета, но жанръ сухой, серіозный, несимпатичный. Нетолько Общество (и вы Дмитрій Васильевичъ), но и большинство увѣрены, что я блистательно падаю и иду регресивнымъ путемъ. Пройдетъ, повѣрьте мнѣ, немного времени, и всѣ заговорятъ другое, всѣ увидятъ, что это—гораздо лучше «Зимы». Я и не думалъ, что мои послѣднія двѣ конкурсныя картины кому-нибудь понравятся. Но я знаю, отчего онѣ не нравятся теперь, и что нужно для того, чтобы онѣ нравились всѣмъ безъ исключенія. «Зима»—это доказательство того, что у меня есть талантъ; этотъ же *новый жанръ* докажетъ, что у меня есть другой—умѣть развиваться и угадывать, что̀ выше, прекраснѣе; а такъ какъ все болѣе прекрасное вмѣстѣ съ тѣмъ и болѣе трудное, то понятно, что недостатки въ послѣднихъ картинахъ гораздо замѣтнѣе и многочисленнѣе. О, Боже, Боже! Дай мнѣ только здоровья, и я не зарою таланта въ землю! Ахъ, Дмитрій Васильевичъ! Если бы вы знали, какой вѣчный огонь сжигаетъ меня! Если я боленъ теперь, то я боленъ потому, что не могу до сихъ поръ сдѣлать того, что я могу и хочу сдѣлать. Я бы давно поправился, если бы не эта вѣчная мука, эта жажда... А судьба не даетъ тѣхъ средствъ, которыя развяжутъ мнѣ руки. До сихъ поръ я—работникъ, и ничего больше. Для того, чтобы сдѣлаться художникомъ, я еще долженъ заработать себѣ обезпеченность. А сколько на это нужно времени?! Ну, эта пѣсня—не новая.

Здоровье мое въ послѣднее время очень дурно: боль въ бокахъ, въ груди кашель сильнѣйшій и проч. Докторъ говоритъ, что это—послѣдствіе прежней квартиры и марта мѣсяца, въ который всѣ грудные особенно болѣютъ. Впрочемъ, опасности никакой. Докторъ велѣлъ немедленно переѣхать съ той квартиры на дачу, что̀ я и исполнилъ съ ужасомъ, ибо эта дача стоитъ 100 руб. въ мѣсяцъ, за стѣны и мебель только. Жить въ Ялтѣ долѣе 1 іюня я не имѣю средствъ, а потому думаю прожить лѣто въ Воронежской губерніи, куда ѣдутъ Крамскіе. Въ началѣ августа я выѣду изъ Воронежской губерніи въ Петербургъ на нѣсколько дней, а уже потомъ и за границу. Гдѣ я буду за границей—этого я теперь не знаю; но, вѣроятнѣе всего, въ Египтѣ первое время, если

[1]) «Зима»—картина Васильева.

на 150 руб. это возможно,—въ Каирѣ напр.; потомъ, вѣроятно, весной поѣду въ Италію или Францію, и если здоровье будетъ особенно хорошо, то въ Парижѣ думаю прожить побольше.

Слѣдуетъ нѣсколько вопросовъ, на которые, голубчикъ Дмитрій Васильевичъ, отвѣтьте прямо и точно, ради Бога: вопервыхъ, меня отправляютъ *безъ срока*; значитъ ли это, что отъ меня зависитъ *пользоваться ссудой какое-угодно время*, или это зависитъ отъ Общества? Вовторыхъ, какъ мнѣ будутъ высылать деньги: на какого-нибудь банкира (вѣроятно), но главное: *буду ли я терять по курсу?* (Если *да*, то это вѣдь очень много). Втретьихъ, за мѣсяцъ или за два, или за сколько выдадутъ мнѣ въ первый разъ, т. е. въ августѣ, въ Петербургѣ, и какими деньгами, золотомъ или нѣтъ? Вчетвертыхъ, могу я ожидать, что Общество прекратитъ высылку денегъ, если я въ теченіи перваго года ничего не пришлю на его выставку? (Это для меня очень важно оговорить, ибо я не могу ручаться на первую пору ни за свое время, ни за свое здоровье. Можетъ быть, мнѣ придется перемѣнить много мѣстъ прежде, чѣмъ я попаду туда, куда мнѣ, какъ художнику и какъ больному, нужно).

Если мое здоровье будетъ не хуже, чѣмъ теперь, то мнѣ нетрудно будетъ заработать 1,800 руб.; но мнѣ трудно будетъ заработать еще 1,000 руб., которые я долженъ отыскать гдѣ-нибудь для матушки и на воспитаніе брата (маленькаго). Во всякомъ случаѣ, я—должникъ еще совершенно надежный и, думаю, имъ останусь навсегда.

Да, еще вопросъ! Вы не пишете, Дмитрій Васильевичъ, будутъ ли мнѣ высылать 100 руб. за мартъ и апрѣль? Послѣдніе 100 руб. слѣдуютъ еще за февраль. Это случилось потому, что деньги, запаздывая, перешагнули черезъ одинъ мѣсяцъ, и я сталъ получать за февраль въ мартѣ. Ради Бога, не прекращайте эту высылку: мнѣ безъ нихъ жить уже совсѣмъ нельзя, тѣмъ болѣе, что я заплачу все, до одной копѣйки, въ іюнѣ или первыхъ числахъ іюля (это вѣдь мнѣ самому необходимо). Я вамъ телеграфировалъ о томъ, что нельзя ли отложить ширмъ до конца мая. Сегодня былъ у меня Лазаревскій и сообщилъ, что Великій Князь Владиміръ Александровичъ—въ Сорренто, такъ что я надѣюсь на возможность отложить. Причина этого—крайняя слабость. Съ тѣхъ поръ, какъ я сталъ писать гнусный послѣдній заказъ, я страшно страдаю, и нравственно, и физически: работать нѣтъ силъ, а работу бросить не смѣешь, не можешь, боясь опоздать. (Докторъ говоритъ, что я никогда не поправлюсь, если буду такъ работать, какъ работаю послѣдніе пять мѣсяцевъ). Такъ, ради Бога, вышлите еще два раза по 100 руб.: въ первыхъ числахъ апрѣля (за мартъ) и въ первыхъ числахъ мая (за апрѣль). Всего, значитъ, будетъ за мною, съ этими 200 рублями,—585 руб. 10 коп.

Мнѣ, право, смѣшно, дорогой мой Дмитрій Васильевичъ, что вы сердитесь на меня за то, что я не высылаю картинъ прямо къ вамъ. Да вѣдь вы и не знаете, что это былъ бы для васъ такой трудъ, который увеличилъ бы ваши заботы обо мнѣ въ десять разъ. Вы не знаете, съ какою канителью связана отсылка и получка картинъ моихъ. Я не знаю, чѣмъ отблагодарить васъ за все, что вы для меня дѣлаете,—не знаю, что мнѣ дѣлать со своей совѣстью, когда я вспомню о всѣхъ дрязгахъ, которыя вы изъ-за меня расхлебываете; а вы вругъ пишете: «давайте еще дѣла»! Пощадите меня вы, и да пощадитъ меня Крамской, который взялъ половину моихъ хлопотъ на себя.

Если я вздумаю высылать вамъ свои картины, то долженъ буду вру-

чить вамъ и все, съ ними связанное. Этого совершенно достаточно для того, чтобы вы послали меня ко всѣмъ чертямъ, не смотря на всю вашу снисходительность; но я этого совсѣмъ не желаю, и потому раздѣлилъ заботу обо мнѣ *двумъ* великодушнымъ и благороднымъ людямъ: одинъ человѣкъ, *самый великодушнѣйшій*, отказался бы отъ меня, если бы я вздумалъ поручить ему всѣ мои дрязги. О, сколько ихъ! Я изъ Петербурга выѣхалъ на короткое время, а засѣлъ здѣсь уже два года!

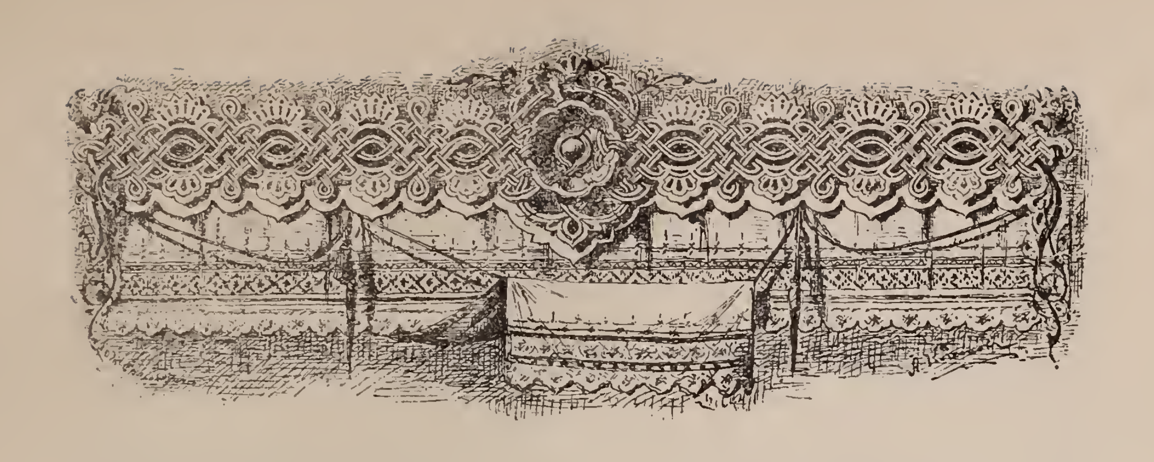
Тысячу разъ простите за безсвязность этого письма: тороплюсь очень. Я думаю, что мы еще успѣемъ обмѣняться письмами до вашего отъѣзда. Мнѣ просто совѣстно писать вамъ и ждать еще отвѣтовъ, зная, какъ много у васъ дѣла и безъ этой переписки. Пробуду въ Крыму до 1 іюля, непозже. Мой новый адресъ: «Художнику Ѳеод. Алекс. Васильеву, на дачу Цабеля, въ Ялту».

Вы не пишете, Дмитрій Васильевичъ, вычли ли вы свой долгъ, или нѣтъ; если нѣтъ, то, пожалуйста, возьмите его изъ тѣхъ 100 руб., которые мнѣ вышлютъ. Я надѣюсь, что это не встрѣтитъ затрудненій, и что 200 руб., больше или меньше,—все равно, такъ какъ я ихъ непремѣнно заплачу. Неужели вы еще не будете въ Петербургѣ въ августѣ мѣсяцѣ? Очень грустно будетъ, такъ какъ мнѣ хотѣлось бы увидать васъ до отъѣзда за границу.

Желаю вамъ изъ глубины души всего, что только есть хорошаго на свѣтѣ. Будьте здоровы! Еще разъ отъ всего сердца благодарю васъ. Любящій и уважающій васъ

Ѳ. Васильевъ.





Замѣтка о кельтской архитектурѣ и орнаментикѣ

ЕК. БАЛОБАНОВОЙ

Въ настоящее время историческая наука начинаетъ все болѣе и болѣе заниматься вопросомъ о томъ, когда явились въ Европѣ Кельты, гдѣ главная область ихъ распространенія, и что внесли они въ общую европейскую культуру. Существуетъ даже мнѣніе, что они были аборигены Европы, и что на ихъ почвѣ осѣлись всѣ прочіе народы; но, не вдаваясь въ такія крайности, можно съ увѣренностью сказать, что Кельты явились въ Европу гораздо раньше всѣхъ другихъ племенъ, на что̀ главнымъ образомъ указываетъ ихъ языкъ, хотя и несомнѣнно принадлежащій къ флективнымъ, но не окончательно усвоившій себѣ флексіи, такъ что, напр., окончанія существительныхъ и глаголовъ являются въ немъ часто въ видѣ самостоятельныхъ словъ, что̀, по моему мнѣнію, ясно указываетъ на то, что языкъ не успѣлъ сложиться, и что Кельты покинули общую родину задолго до другихъ народовъ, въ переходный періодъ языка.

Уже Геродотъ упоминаетъ о кельтскихъ поселеніяхъ на Пиринейскомъ полуостровѣ. Весьма вѣроятно, что, придя въ Европу обыкновеннымъ путемъ, Кельты подвигались все далѣе и далѣе, и ко времени Геродота окончательно утвердились на западномъ европейскомъ побережьи. Но, будучи покорены Римлянами и ассимилировавшись съ ними, они утратили свои родо-

выя черты и только въ Ирландіи еще долго сохраняли ихъ, такъ какъ римское завоеваніе не коснулось этой страны, а Пикты, Скоты и др. завоеватели, гораздо менѣе культурные, не могли истребить окончательно слѣдовъ древней кельтской цивилизаціи, во всякомъ случаѣ весьма интересной. За послѣднія пятнадцать, двадцать лѣтъ, наука, благодаря открытію новыхъ памятниковъ письменности, чтенію надписей и драгоцѣннымъ археологическимъ находкамъ, достигла весьма значительныхъ данныхъ для возстановленія картины древней кельтской жизни, очень интересной и оригинальной, почему я и рѣшаюсь нарисовать ее здѣсь со стороны архитектуры и орнаментики, какъ сохранили намъ ее древніе ирландскіе памятники.

Много усилій было потрачено человѣкомъ прежде, чѣмъ перешелъ онъ отъ первой попытки увѣковѣчить память о поразившемъ его важномъ событіи грубою надписью, или еще болѣе грубымъ рисункомъ на камнѣ, къ первымъ правильнымъ лѣтописнымъ помѣткамъ, вслѣдъ за которыми появилась уже исторія. Мы обыкновенно никогда не думаемъ о той длинной лѣстницѣ, по которой пришлось человѣку, съ неимовѣрными усиліями, ступень за ступенью, достигать тѣхъ плодовъ цивилизаціи, до которыхъ дошли мы въ настоящее время, и даже, подъ вліяніемъ различныхъ соціальныхъ и политическихъ условій и отсюда явившихся литературныхъ теченій, въ недавнемъ прошломъ сложилось представленіе объ отдаленныхъ временахъ, какъ о золотомъ вѣкѣ, такъ что, когда извѣстный шведскій ученый Нильсонъ заявилъ въ 1834 г., что, по его убѣжденію, древнѣйшіе обитатели Европы были дикари, подобные океанійскимъ дикарямъ, и что для охоты и рыбной ловли они употребляли каменныя и костяныя орудія, на этого ученаго, по его собственному признанію, посыпались отовсюду насмѣшки и даже брань. Конечно, въ настоящее время, это—общепризнанный фактъ, но, тѣмъ не менѣе, возведеніе дикаго человѣка въ идеалъ всевозможныхъ добродѣтелей удержалось въ цѣломъ міровоззрѣніи нѣкоторыхъ культурныхъ современниковъ. Однако знакомство съ кельтской доисторической цивилизаціей могло бы до нѣкорой степени подтвердить послѣднюю точку зрѣнія, потому что нравы и образъ жизни этого племени, за исключеніемъ черты воинственности, весьма походятъ на бытъ идиллистическихъ «hommes sauvages» романтической литературы.

Кельтскіе археологическіе памятники въ Ирландіи имѣютъ двоякій характеръ и указываютъ на двѣ совершенно различныя эпохи. Въ могилахъ, обставленныхъ или обложенныхъ камнями, находятъ скелеты въ сидячемъ или скорченномъ положеніи; около головы, въ ногахъ скелета и вокругъ него, разбросана глиняная посуда, обдѣланные кремни, острія стрѣлъ, топоры изъ полированнаго или шлифованнаго камня, иногда нефрита, весьма тщательной отдѣлки путемъ долгой и упорной работы, приводящей насъ въ изумленіе передъ терпѣніемъ этихъ первобыт-

ныхъ людей. Есть основаніе думать, что кельтскія каменныя орудія принадлежатъ къ позднѣйшей каменной эпохѣ, стоятъ на границѣ такъ называемаго бронзоваго періода. Преобладающей формою орудій этого времени, какъ показали раскопки каменныхъ могилъ, являются топоры, молота, рубила и долота, всѣ, обыкновенно, шлифованные. Иногда здѣсь встрѣчаются ожерелья изъ янтаря и кавказской бирюзы, служащія доказательствомъ распространенности въ то время торговыхъ сношеній. Между каменными предметами иногда попадаются бронзовыя и даже золотыя вещи, подтверждающія мнѣніе, что бронза входила въ употребленіе исподоволь, почти непримѣтно, и что каменныя орудія преобладали до сравнительно поздняго времени. Эти каменныя могилы въ Ирландіи встрѣчаются почти исключительно на западномъ берегу; на Югѣ же и внутри страны



Рис. 1.

преобладаютъ курганы или могильныя насыпи, ставящіе насъ лицомъ къ лицу съ несомнѣнно позднѣйшей цивилизаціей, если не исторической, то, во всякомъ случаѣ, стоящей на рубежѣ исторіи.

Вмѣстѣ съ каменными могилами, на западномъ берегу встрѣчаются еще остатки оригинальныхъ построекъ, состоящихъ изъ двухъ частей: 1) рода стѣны или крѣпости и 2) изъ одной или нѣсколькихъ маленькихъ, преимущественно круглыхъ лачугъ, обыкновенно въ видѣ пчелинаго улья, но иногда и ромбическихъ или четвероугольныхъ, всегда въ одну комнату. Вся постройка состоитъ изъ наваленныхъ другъ на друга, ничѣмъ не скрѣпленныхъ камней. Отъ этихъ построекъ идетъ довольно широкая полоса съ остатками плитъ, въ родѣ современныхъ тротуаровъ;

все же окружающее пространство вымощено булыжникомъ. Плиты эти считались могильными камнями, съ чѣмъ трудно согласиться уже потому, что онѣ выбиты, повидимому, скотомъ, проходившимъ тутъ къ водопою, такъ какъ въ концѣ этой дороги до сихъ поръ сохранились колодцы и водопойныя вмѣстилища, и теперь не высыхающія въ самое сухое и жаркое лѣто (рис. 1).

Въ одной каменной могилѣ, къ Западу отъ г. Вентри, въ Керри, найдены остатки круглой хижины изъ ивовыхъ вѣтвей, того же самаго типа, какъ и гальскія хижины на барельефѣ колонны Антонина, находящейся въ Луврѣ (рис. 2 и 3).

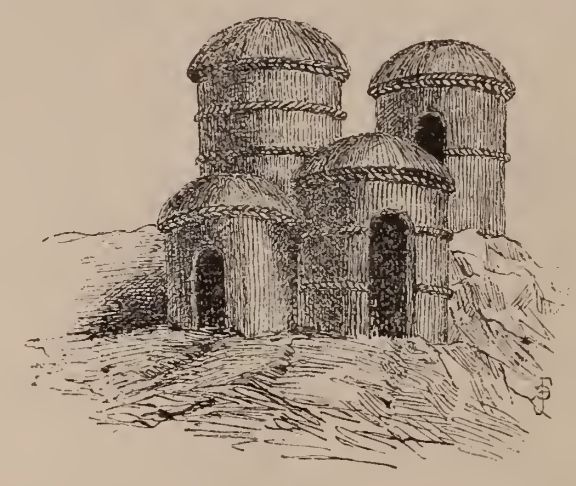


Рис. 2.

Въ остальной Ирландіи, какъ я уже сказала, встрѣчаются курганныя насыпи вмѣсто каменныхъ могилъ, и здѣсь, на ряду съ особымъ способомъ погребенія, мы встрѣчаемъ остатки новаго образа жизни, новую утварь. Каменный топоръ, ожерелья изъ янтаря и кавказской бирюзы исчезаютъ; вмѣсто нихъ мы находимъ бронзовые мечи, ножи, нагрудники, остатки деревянныхъ щитовъ съ бронзовой и даже желѣзной отдѣлкой, шлемы, ожерелья изъ бронзы, желѣза, золота, ручные и ножные браслеты, булавки, шпильки, пряжки, броши, обломки колесницъ, иногда богато-украшенныхъ, и проч.

Рядомъ съ этими курганами, встрѣчаются постройки изъ безобразно-набросанныхъ грудъ камней, не обращавшихъ на себя долго никакого вниманія, и къ которымъ только въ началѣ прошлаго десятилѣтія стали относиться менѣе пренебрежительно. Изслѣдованіе показало, что эти постройки, будучи снаружи ничуть не изящнѣе пчелиныхъ ульевъ западнаго побережья, внутри отличаются уже своего рода комфортомъ. Комнатъ въ нихъ по двѣ, по три и даже больше, довольно высокихъ, причемъ спальни всегда помѣщены надъ хлѣвомъ, видимо, для тепла, съ

высѣченными углубленіями для наръ или чего-нибудь подобнаго. Г. Нойеръ думаетъ, что это—постройки Кульдеевъ, такъ какъ найдена церковь подобной архитектуры, отнесенная къ V или къ началу VI в., съ чѣмъ трудно согласиться уже потому, что гораздо раньше этого времени, несомнѣнно еще въ языческую эпоху, мы встрѣчаемся въ Ирландіи уже съ высшими типами построекъ: «ратъ», «дунъ», «лисъ» и «кайзель», оносительно которыхъ осталось много совершенно опредѣленныхъ описаній. «Ратъ» — это домъ съ принадлежащими къ нему, такъ сказать, службами и флигелями; «дунъ» —цѣлое небольшое поселеніе, обнесенное каменной стѣной, называемой «кайзель», или земляной



Рис. 3.

стѣной съ валомъ—«лисъ». Самыя древнія сказанія не разграничиваютъ такъ опредѣленно эти типы, а употребляютъ то или другое названіе безразлично.

Изъ какого матеріала строились дома «ратъ» или «дунъ»,— сказать трудно. Обыкновенно полагаютъ, что, кромѣ описанныхъ древнѣйшихъ построекъ, Ирландія не знала каменныхъ зданій до VII в., что и тогда строили только каменные христіанскіе храмы, а всѣ прочія постройки были деревянныя или ивовыя, доказательствомъ чему служитъ отсутствіе слѣдовъ или развалинъ, которыя могли бы относиться къ этому времени. Врядъ ли это справедливо: всего вѣроятнѣе, что постройки эти воздвигались изъ простаго известняка, котораго такъ много въ Ирландіи,—матеріала весьма непрочнаго, такого, что сдѣланныя

изъ него позднѣйшія зданія, черезъ шестьдесятъ, семьдесятъ лѣтъ, представляютъ иногда изъ себя весьма печальныя развалины, а черезъ сто лѣтъ отъ нихъ, разумѣется, не остается никакого слѣда. Между тѣмъ, по всей Ирландіи можно видѣть слѣды какихъ-то довольно глубокихъ погребовъ, изъ тесаннаго камня, по мнѣнію Окурри (O'Curry) представляющихъ остатки «ратъ». По всей вѣроятности, въ лѣсистыхъ мѣстахъ строили изъ дерева, въ каменистыхъ—изъ камня, а въ остальныхъ—изъ вѣтвей, глины, моха и проч.

Въ библіотекѣ Дублинскаго «Trinity College» хранится весьма древняя рукопись (M. S. H. 1.15), описывающая «Тару» или «Темайру», резиденцію ирландскихъ королей II и III в. нашей эры. Она состояла изъ нѣсколькихъ «дунъ» и, кромѣ королевскаго дворца, въ ней находились еще казарма для войска, называвшаяся «домъ тысячи солдатъ», и каменный домъ — «Mur Tea», т. е. плоскій домъ Теи, жены основателя тары, короля Эремана. Кругомъ королевской резиденціи была пахатная земля и выгонъ, принадлежавшій королю въ количествѣ семи «байле» (одна байле — выгонъ для трехсотъ коровъ и пахатная земля для семи плуговъ). Такимъ образомъ, Тарѣ принадлежало пастбище на двѣ-тысячи-сто коровъ и столько пахатной земли, сколько можно было обработать въ годъ сорока-девятью плугами.

Самое древнее зданіе, о которомъ дошло до насъ извѣстіе, есть большой «дунъ» — укрѣпленіе, воздвигнутое надъ могилой короля Эле, жившаго за семьдесятъ или восемьдесятъ лѣтъ до Р. Х., и называвшееся «Элеахомъ», т. е. домомъ смерти Эле. Древнее сказаніе объ этомъ Элеахѣ сохранено намъ книгой Лекана и описываетъ деревянный дворецъ и каменную стѣну кругомъ его. Мы имѣемъ нѣсколько древнихъ рукописей, говорящихъ объ Элеахѣ и его строителѣ, Фригриндѣ. Вообще архитекторы пользовались въ Ирландіи съ самаго ранняго времени большимъ почетомъ. Мы впослѣдствіи вернемся къ нимъ, говоря о христіанскихъ постройкахъ по записямъ XII в. Но и въ языческую пору, при описаніи какого-нибудь зданія, всегда упоминалось имя архитектора. Древняя Ирландія имѣла два рода профессіональныхъ строителей: «ратъ-бульдле» (rath-bhuldlé), строившихъ изъ дерева, вѣтвей и глины, и «кайзлеоръ» (caisleor), строителей изъ камня. Имена нѣкоторыхъ архитекторовъ сохранены книгой Лейнстера въ отдѣльномъ спискѣ. О Фригриндѣ, строителѣ Элеаха, сохранилась масса преданій; между прочимъ, разсказывается слѣдующее о деревянномъ дворцѣ Элеаха: Фригриндъ, окончивъ постройку укрѣпленія надъ могилой Эле, отправился въ Шотландію по приглашенію тамошняго короля Убтара, былъ имъ очень хорошо принятъ, но понравился дочери короля, красавицѣ Айлехѣ, и бѣжалъ съ нею. Боясь преслѣдованій, бѣглецы искали защиты у короля Ирландіи Фіаха-Стребтине. Тотъ взялъ ихъ подъ свое покровительство и поселилъ въ дунѣ Элеаха, гдѣ Фригриндъ и

построилъ великолѣпный деревянный домъ для своей жены. Стѣны комнатъ, говоритъ рукопись, были обшиты рѣзнымъ краснымъ деревомъ съ бронзовыми драконами (вѣроятно, въ родѣ изображенныхъ на рис. 4, представляющемъ кусокъ бронзоваго багета, добытаго изъ одного кургана) и съ множествомъ драгоцѣнныхъ камней, «чтобы въ немъ было свѣтло и днемъ, и ночью». О томъ же Элеахѣ разсказывается въ книгѣ Лейнстера по поводу свадьбы вождя Фидхайда съ дочерью королевы Медбъ. Мать жениха, Бебина, изъ рода колдуновъ Туаты, послала своего сына свататься къ царской дочери въ Элеахъ. Онъ отправился съ пятьюстами-десятью молодыми воинами, музыкантами, шутами и охотниками. Пріѣхавъ ко дворцу, Фидхайдъ сѣлъ у двери королевскаго рата, и на вопросъ привратника, кто онъ такой, и зачѣмъ они пришли, разсказалъ «все о себѣ и своихъ намѣреніяхъ». Тогда ихъ пригласили войдти и отвели имъ четверть дуны, т. е. отдѣльный домъ изъ семи комнатъ. Снаружи, стѣны дома были украшены бронзой, а внутри обшиты рѣзнымъ краснымъ деревомъ съ бронзовыми драконами. Домъ былъ сосновый и имѣлъ шестнадцать оконъ съ бронзовыми ставнями и бронзовыми болтами. Ратъ королевы Медбъ отличался еще большимъ великолѣпіемъ: онъ стоялъ, по словамъ лѣтописца, посреди укрѣпленія, и фасадъ его былъ украшенъ золотомъ и серебромъ. Въ залѣ для пировъ, на задней стѣнѣ, между входной и выходной дверями, была прибита серебряная доска, гдѣ повѣсили оружіе гостей, рядомъ съ оружіемъ всѣхъ живущихъ въ дунѣ. Подробности — очевидно, сказочныя, но дворецъ Элеаха существовалъ несомнѣнно, такъ какъ о немъ упоминаетъ и Птоломей Александрійскій, жившій за 200 лѣтъ до Фригринда, называя его «великолѣпной королевской резиденціей». Кромѣ нея, Птоломей упоминаетъ еще о другой королевской резиденціи въ Ирландіи, называвшейся: «домъ Кормака», и отличавшійся рѣдкимъ богатствомъ, какъ говоритъ Птоломей въ своей географіи. Описанія этого послѣдняго дома, сохранившіяся въ лѣтописяхъ и анналахъ, полны необыкновенныхъ чудесъ. Построенъ онъ былъ на какой-то «обѣтованной землѣ», съ серебряными паннò и замками, былъ украшенъ крыльями бѣлыхъ птицъ; 5 ручьевъ, текшихъ съ горы у самаго дома, «могли напоить всѣхъ жителей Ульстера, Какнаута и еще нѣсколькихъ странъ».


Рис. 4.

Въ книгѣ Лекока мы имѣемъ описаніе знаменитаго, по преданіямъ, дворца «Эмайна», резиденціи королей древняго Ульстера, и «трехъ зеленыхъ домовъ», выстроенныхъ Кухулиномъ своимъ вождямъ. Всѣ они описаны приблизительно тѣми же красками и съ такими же деталями, какъ и предыдущіе. Книга Лейнстера сохранила намъ слѣдующее, очень интересное пре-

данiе: при дворѣ Конхобара, короля Ульстера (современнаго Христу), находился сатирикъ и поэтъ Макъ-Несса, который захотѣлъ задать пиръ своему королю и его приближеннымъ, для чего онъ построилъ большой ратъ изъ сосны и дуба, съ колоннами и портиками, какiе онъ видалъ у «королей мiра» (римлянъ). Это—первый намекъ на подражанiе. Въ залѣ для пировъ было приготовлено, отъ очага до двери, девять ложъ, съ бронзовымъ навѣсомъ надъ каждымъ изъ нихъ на высотѣ тридцати фу-

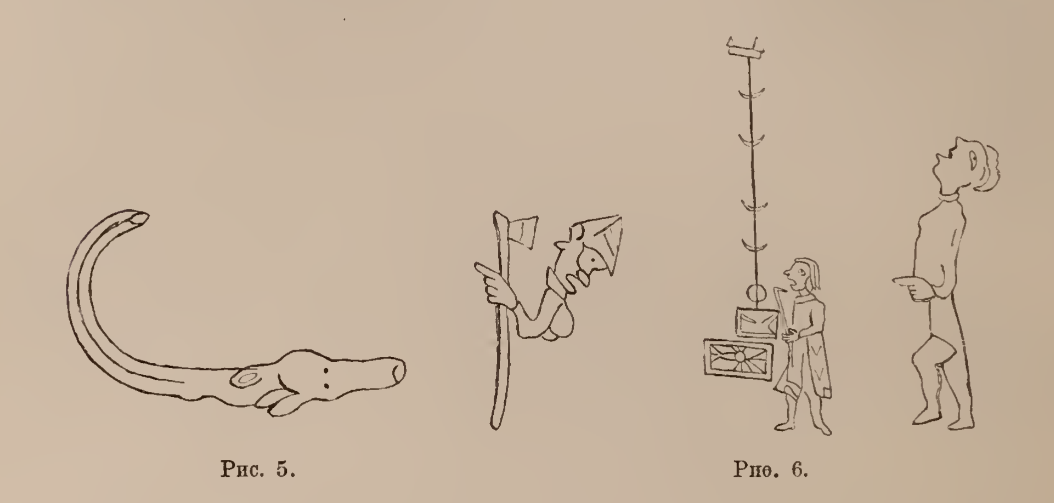


Рис. 5. Рис. 6.

товъ. Царское мѣсто было разукрашено разными красками, а навѣсъ надъ нимъ былъ изъ золота и серебра съ драгоцѣнными камнями. Мѣста двѣнадцати героевъ Ульстера были расположены кругомъ него; на фасадѣ было вырѣзано изъ дерева семь змѣй (рис. 5) и семь людей Ульстера (рис. 6). Для себя Макъ-Несса построилъ «солнечный домъ» изъ того же матерiала, съ разными украшенiями въ видѣ птицъ и людей (рис. 7 и 8); со всѣхъ сторонъ были окна со стеклами и даже одно окно надъ ложемъ, дабы можно было смотрѣть на короля во время пира, если король не пригласитъ съ собою на пиръ.

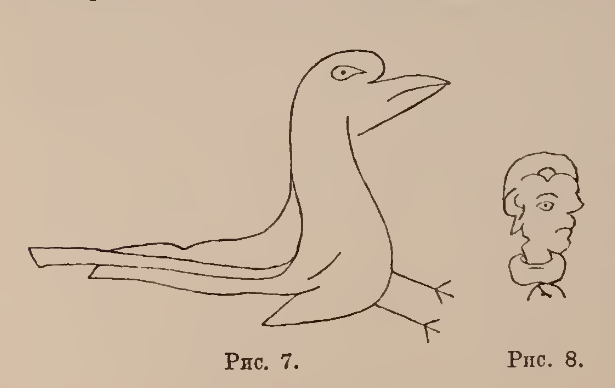


Рис. 7. Рис. 8.

Въ ирландскихъ лѣтописяхъ сохранились свѣдѣнiя еще о нѣкоторыхъ дворцахъ и королевскихъ резиденцiяхъ: напр., о дворцѣ «Эманiа», на западномъ берегу Ирландiи, построенномъ около 331 г. нашей эры; о дворцѣ королей Коннаута, о которомъ упоминается даже и въ христiанскую эпоху, въ VII в.; о дворцѣ королей Мюнстера, носившемъ названiе «Caiseal», т. е. каменнаго, и сгорѣвшемъ въ 903 году. «Nas», резиденцiя королей Лейнстера,

упоминается въ лѣтописяхъ 904 г. Тара или Темайра была ирландской королевской резиденціей до XII в., а съ тѣхъ поръ каждый выбранный король избиралъ себѣ новую резиденцію; такъ напр., Моръ-Оконоръ выстроилъ себѣ дворецъ близъ нынѣшняго Дублина, на берегу Лиффея, въ 1225 г., а другой король—на берегу залива Лохъ-Энъ, въ 1309 г.

Нигдѣ нѣтъ никакихъ указаній на существованіе у Кельтовъ Ирландіи языческихъ храмовъ, и надо полагать, что ихъ совсѣмъ не существовало: таинственный друидическій культъ не нуждался во внѣшнихъ проявленіяхъ. Жилища частныхъ людей имѣли опредѣленный, узаконенный планъ и не могли строиться иначе, причемъ всѣ ирландцы дѣлились на семь классовъ или сословій, согласно имущественному цензу, и каждому классу строго опредѣлялся какъ образъ жизни, размѣръ и планъ дома, такъ и количество имущества. Первый, низшій классъ могъ имѣть домъ неболѣе двѣнадцати футъ длины, съ главной комнатой недлиннѣе семи футъ; онъ могъ имѣть только четвертую часть плуга, т. е. одинъ плугъ на четыре семьи, и каждая семья должна была держать одного быка, ярмо и посохъ погонщика быковъ. Телѣга, мельница, амбаръ—все это принадлежало четыремъ семьямъ, но каждая семья имѣла отдѣльный очагъ. Второй классъ могъ имѣть наслѣдственную собственность, но неболѣе десяти коровъ, десяти свиней, десяти овецъ, хотя все еще четвертую часть плуга. Домъ втораго класса могъ быть двадцати футъ длины, а главная комната четырнадцати футъ. Домъ для третьяго класса былъ уже въ двадцать-семь футъ длины, а главная комната пятнадцати футъ; мельница, амбаръ, телѣга, хлѣвъ для овецъ, коровъ, телятъ и свиней, для каждаго рода животныхъ особо, принадлежали лицу этого класса безраздѣльно. Онъ могъ имѣть товарищей или помощниковъ въ работѣ и кругомъ дома столько земли, сколько нужно, чтобы посадить лукъ въ шесть и болѣе рядовъ. Размѣръ дома четвертаго класса не опредѣлялся закономъ, но долженъ былъ быть обнесенъ высокимъ плетнемъ изъ колючихъ растеній; около дома непремѣнно вырывался колодезь для прохожихъ, а подъ навѣсомъ долженъ былъ находиться плугъ, со всѣми принадлежностями къ нему. Количество скота не опредѣлялось, но за то помѣчена со всѣми подробностями вся домашняя утварь, необходимая въ домѣ «boaire Gensa» т. е. человѣка четвертаго класса: котелъ, глиняная посуда, вертелъ, квашня, сито, корыто, чашка для мытья головы, чанъ, подсвѣчники, ножи, чтобы рѣзать пищу, ножницы, топоръ для рубки дровъ, который можно давать сосѣду втораго и третьяго класса, пила, буравъ, кинжалъ и проч. Пятый классъ могъ имѣть цѣлый дунъ—до семи домовъ, и все, что требовалось изъ утвари. Шестой классъ могъ имѣть, сколько хотѣлъ, домовъ и комнатъ, но не больше восьми постелей со всѣми принадлежностями и убранствомъ. Седьмой классъ, высшій айра, могъ имѣть все предыдущее и еще шесть ложъ, со всѣми принадлежностями

и съ кожами для сидѣнья, посуду желѣзную, дубовую и бронзовую.

Планъ дома частныхъ людей всѣхъ семи классовъ былъ, какъ я уже сказала, до крайности простъ, и отличіе состояло только въ количествѣ домовъ и размѣрѣ комнатъ. Встрѣчались дома каменные и деревянные, но наиболѣе распространеннымъ матеріаломъ были все-таки ивовыя вѣтви. Обыкновенно вбивались довольно толстые шесты на равномъ разстояніи другъ отъ друга и переплетались ивовыми вѣтвями; внутри дома, вертикально укрѣплялись бревна, разстояніе между которыми забиралось досками. Отъ количества бревенъ зависило количество и размѣръ внутреннихъ раздѣленій. Доски прикрѣплялись деревянными гвоздями или желѣзными полосками, которыя назывались «скольбами» т. е. прикрѣпами. Крылись эти дома мохомъ, кожей и глиной и имѣли видъ бесѣдки.

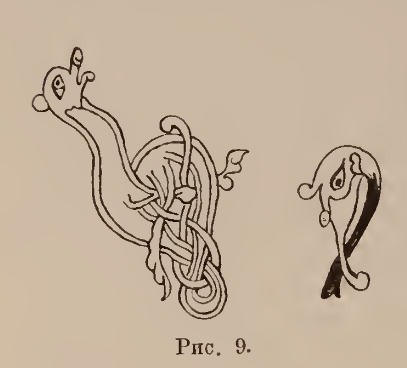


Рис. 9.

Существуетъ мнѣніе, о которомъ я уже упоминала, что въ VII и VIII вв. изъ камня строились въ Ирландіи исключительно только церкви; но изслѣдованіе показало, что, наоборотъ, именно церкви всего чаще бывали деревянныя и что даже каменныя обшивались деревомъ, какъ это видно по сохранившейся орнаментикѣ нѣкоторыхъ изъ нихъ.

Архитекторъ Гиббонъ, жившій въ VII в., былъ извѣстенъ, какъ строитель попреимуществу деревянныхъ церквей и часовенъ. Есть легенда, разсказывающая, что онъ выстроилъ церковь изъ одного дерева, срубленнаго какимъ-то святымъ, окривѣвшимъ отъ первой щепки, которая отлетѣла отъ дерева во время рубки; но, по окончаніи постройки, святой опять сталъ видѣть обоими глазами одинаково хорошо.

Другой, столь же знаменитый архитекторъ Лугъ выстроилъ Глендолугскій соборъ съ каменной колокольней (слѣдовательно, соборъ былъ деревянный), за что̀ еще при жизни ему былъ воздвигнутъ памятникъ, какъ величайшему зодчему, плотнику и кузнецу. Вообще, какъ было сказано выше, архитекторы пользовались большимъ почетомъ: чтобы получить званіе высшей степени, «оллама», строителя, слѣдовало выстроить церковь, часовню, башню или колокольню; послѣ одобренія постройки королемъ, вмѣстѣ со званіемъ получалась рента—двадцать-одна корова за каждую общественную постройку, помимо узаконеннаго вознагражденія; за деревянное или каменное зданіе—восемь коровъ, за мельницу—шесть коровъ, за убранство жилаго дома—столько же. Въ убранствѣ дома играла большую роль орнаментація изъ дерева (рис. 9). Архитекторъ второй степени, «друитеахъ», строитель деревянныхъ зданій, и «дамліагъ» — каменныхъ, получали какъ-бы постоянную коро-

левскую степендію, въ шесть коровъ за каждую постройку. Соборъ въ Армагѣ, выстроенный архитекторомъ первой степени Махономъ изъ тесанаго камня, обшитый дубовыми досками, доставилъ своему творцу шесть королевскихъ степендій, по двадцати-одной коровѣ. Съ крыши этого собора, по словамъ лѣтописца, спускались виноградныя лозы съ гроздьями, такъ искусно сдѣланныя изъ дерева, что каждый прохожій или проѣзжій жалѣлъ, что такіе незнакомые, но прекрасные плоды ростутъ слишкомъ высоко.

Въ бре'онскомъ законѣ сохранилось описаніе двухъ домовъ XIII в., фермера и врача, со всѣми украшеніями и утварью. Домъ фермера долженъ былъ заключать въ себѣ неменѣе двухъ комнатъ: въ первой, съ кухоннымъ очагомъ, на широкихъ полкахъ вдоль стѣнъ должны были находиться вертелъ, котелъ, квашня, сито, бѣлая кострюля съ ручкой, лопатка, чтобы мѣсить тѣсто, подсвѣчники разнаго сорта, мѣхи для раздуванья огня и проч. На столѣ должна стоять солонка, въ углу — ушатъ и ведра; тутъ же, въ особомъ помѣщеніи, могли находиться прекрасные кубки и сосуды для питья, изъ серебра, стекла, бронзы, мѣди и латуни, и всякая другая драгоцѣнная посуда для мужчинъ и женщинъ. За очагомъ висѣли уздечки съ однимъ или двумя поводами, топоры и пилы, желѣзный серпъ для срѣзыванья соломы, вереска, плюща и остролистника. Въ спальнѣ, кромѣ кровати, должно было находиться зеркало, чтобы мужчина, «идя на парадное собраніе, могъ наряжаться передъ нимъ, а женщина—всегда, чтобы нравиться мужу». Тутъ же должны были находиться игрушки для дѣтей: кошки, сдѣланныя изъ дерева, куклы, мячи, пращи и т. п.

Дому врача надлежало быть хорошо устроеннымъ и опрятнымъ, не походить на хлѣвъ для коровъ, свиней или овецъ. Съ каждой изъ четырехъ сторонъ дома должно быть по двери, чтобы «больной человѣкъ могъ придти ко врачу съ любой стороны»; посреди дома находился колодезь.

Въ книгѣ Лейнстера сохранилось сказаніе о царствовавшемъ, по его счисленію, за пятьсотъ или шестьсотъ лѣтъ до Р. Х., королѣ Тигернисѣ, при которомъ вошло въ употребленіе золото. Первымъ лицемъ, добывшимъ его, считается Инхадинъ. Онъ, будто-бы, нашелъ золотой песокъ въ лѣсахъ восточной Ирландіи, на берегу рѣки Лиффея. Знакомство съ бронзой началось еще въ эпоху доисторическую: мы знаемъ, что олово, входившее въ составъ бронзы, вывозилось еще финикіянами изъ Ирландіи и Британіи. Вѣроятно, уже и тогда ирландцы знали бронзу. Дѣйствительно, раскопки самыхъ древнихъ каменныхъ могилъ указываютъ на знакомство съ бронзой, сначала въ видѣ украшеній; затѣмъ, все чаще и чаще попадается и бронзовая домашняя утварь. Множество раскопокъ и находокъ ясно указало на то, что бронза впервые употреблялась у жителей Ирландіи именно въ видѣ украшеній—колецъ, цѣпочекъ, запястій, бляхъ, шейныхъ

обручей и проч., и что въ то время, когда ирландцы еще пользовались каменными орудіями и долбили свои лодки каменнымъ долотомъ, они уже нерѣдко украшали себя бронзовыми бездѣлушками, а женскій уборъ былъ даже обремененъ разными бронзовыми побрякушками. Вообще, введеніе бронзы въ употребленіе подѣйствовало на развитіе техники въ самыхъ разнообразныхъ ея примѣненіяхъ. Это отразилось, конечно, на орудіяхъ, въ числѣ которыхъ появляются уже нѣкоторыя своеобразныя формы, неизвѣстныя предшествующему времени. Преобладающею оказывается такъ называемый «кельтъ», названный такъ потому, что чаще всего встрѣчается въ кельтской Ирландіи и Галліи. Это—клинообразное рубило, можетъ быть, замѣнявшее иногда топоръ, а иногда мотыку. Вслѣдъ за «кельтомъ», появляются ножи, серпы, пилы, скребки. Особенно замѣчательны по формѣ и отдѣлкѣ клинки мечей и кинжаловъ. Клинки мечей—прямые, къ концу съуживающіеся, формою своею напоминающіе фигуру ивоваго листа. Длина мечей—неболѣе двухъ, трехъ четвертей аршина; они—съ короткой рукояткой, иногда бронзовой, иногда обложенной деревомъ, но всегда безъ поперечной предохранительной перекладины. Вообще всѣ бронзовыя орудія изобличаютъ высоко-развитую технику и, по свидѣтельству знатоковъ металлургіи, могли быть изготовлены только при помощи стальныхъ инструментовъ, въ чемъ должно видѣть признакъ ихъ несомнѣнно иноземнаго происхожденія.

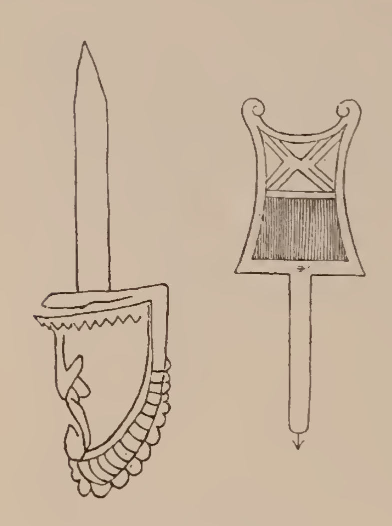


Рис. 10.

Нѣкоторыя древнія сказанія передаютъ намъ, шагъ за шагомъ, исторію введенія въ употребленіе тѣхъ или другихъ вещей или украшеній: ирландскій король Оллайгъ ввелъ кубки и оленьи рога для питья меда, а до него пили изъ раковинъ. Онъ же первый ввелъ въ обыкновеніе застегивать плащи золотыми и бронзовыми брошами или пряжками, иногда очень красивыми и дорогими. Въ Дублинскомъ Королевскомъ Музеѣ онѣ хранятся во множествѣ. Многіе не вѣрятъ, видя всѣ эти украшенія, что ихъ могли носить люди: дотого они велики и массивны; но это, конечно, не подлежитъ сомнѣнію. Золотая брошь королевы Медбъ вѣситъ болѣе четырехъ фунтовъ, и до насъ дошли такія булавки (рис. 10), которыя можно принять за древки знаменъ, что̀ и сдѣлалъ Смитъ. На пряжкахъ, обыкновенно изображающихъ просто двѣ гладкія или кольцеобразныя пуговицы, встрѣчаются попытки изобразить головку волчеца (травы) или голову животнаго—слона, вепря, козла и проч. (рис. 11).

Браслеты и кольца были разныхъ формъ, и каждая форма носила имя воина; напр., фаиль (fail) было расходящееся кольцо или браслетъ для руки или ноги; фіанной (fianna) до сихъ поръ называется гладкое кольцо для пальца; фіамой (fiam)—цѣпь на шею; будне (budne)—плетеное кольцо изъ нитей серебра или золота, или свитое изъ узкихъ пластинокъ того же металла; наскъ (nasc)—кольцо, означающее принадлежность къ военному сословію. Воины щеголяли множествомъ насковъ, такъ какъ такое кольцо всегда снималось съ убитаго врага, и можно было опредѣлить количество побѣдъ по числу насковъ на рукѣ. Были и женщины, любившія щеголять кольцами, и даже одна изъ рѣкъ называлась «Кольцомъ жены Нуата», желавшей, согласно одному сказанію, чтобы мужъ подарилъ ей такое кольцо, ко-

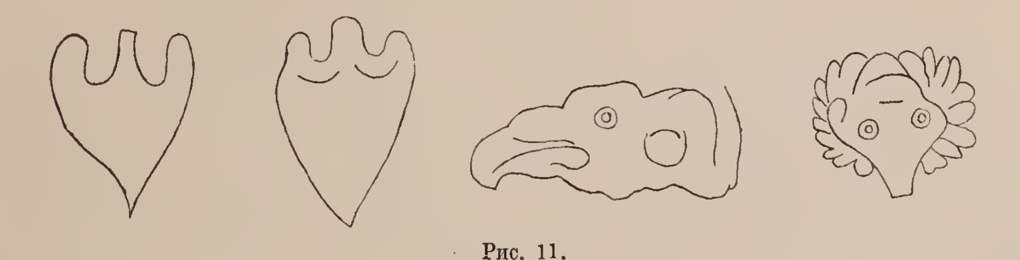


Рис. 11.

торое было бы ярче звѣзды, чище слезы и дороже золота. Браслеты на рукахъ и ногахъ носили какъ женщины, такъ и мужчины; ихъ очень много въ Дублинскомъ Королевскомъ Музеѣ, но между ними совсѣмъ нѣтъ оригинальныхъ: это — спирали, плетеныя цѣпи, гладкія бронзовыя, золотыя и серебряныя пластинки и бронзовые шарики, соединенные тоненькими нитями изъ того или другаго металла. Ожерелья тоже носились и мужчинами, и женщинами; они очень плотно охватывали шею и назывались шейными браслетами. Ихъ также множество сохраняется въ Дублинскомъ Музеѣ. Самыя оригинальныя—въ нѣсколько рядовъ золотыхъ и серебряныхъ нитей, въ родѣ современныхъ браслетовъ. Ожерелья эти замыкались маленькими фигурками изъ золота и серебра, называвшимися «гибне».

Мужчины носили ожерелья трехъ родовъ: 1) гладкій обручъ, 2) цѣпь изъ золота и 3) нанизанныя на нитку бусы, называвшіяся «муинхе» (muinche). Послѣднія, вмѣстѣ съ поясомъ изъ плетеныхъ нитей и головнымъ уборомъ, украшеннымъ хрустальными бусами, считались, въ I и во II ст. нашей эры, необходимыми принадлежностями щеголя; по крайней мѣрѣ, на крышкѣ каменнаго ларца короля Фортада перечислены всѣ эти предметы, съ объясненіемъ, что каждый юноша долженъ имѣть такіе же предметы. Головные уборы были самые разнообразные, и хотя всѣ рисунки изображаютъ французскихъ галловъ въ діадемахъ, эти послѣднія положительно отсутствуютъ въ описаніяхъ и изображеніяхъ ирландскихъ кельтовъ - мужчинъ, за исключеніемъ сказанія о

битвѣ Конна, «100 битвъ», съ Эоганомъ Моромъ, въ 137 г. по Р. Хр., когда Коннъ сражается въ діадемѣ и муинхе. Самые обыкновенные головные уборы суть: 1) сендъ-баръ (cend-barr)— повязка, украшенная хрустальными или бронзовыми бусами, и 2) обручи. Дѣвушки также носили спиральныя кольца въ волосахъ; женщины: королева—золотую корону или золотой полумѣсяцъ съ золотыми нитями, жены вождей — золотую діадему съ серебряными нитями, а сверху шелковый платокъ. Вообще женскія украшенія опредѣлялись закономъ по сословіямъ, «чтобы простолюдинки не могли наряжаться лучше королевы».


Рис. 12.

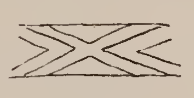
Изъ предыдущаго перечисленія видно, насколько ирландскіе Кельты любили всякаго рода украшенія, и въ бре'онскомъ законѣ мы находимъ очень интересный пунктъ, гласящій, что закладчикъ, взявшій подъ залогъ пряжки, браслеты и кольца, долженъ вернуть ихъ владѣльцу или владѣлицѣ, по ихъ требованію, на день пира или народнаго собранія, если тѣ дадутъ взамѣнъ вещей какое-нибудь обезпеченіе, «такъ какъ показываться въ такіе дни безъ своихъ украшеній—позорно».

Въ томъ же пунктѣ обозначена и цѣна нѣкоторыхъ украшеній; напр., золотая діадема, или корона безъ камней, стоила три коровы, съ каменьями—дороже. За похищеніе золотыхъ очковъ на золотомъ или серебряномъ снуркѣ слѣдовало уплатить пять коровъ пени. Это—одно изъ самыхъ странныхъ украшеній, но, несомнѣнно, существовавшее; оправа очковъ всегда была золотая, и они носились на золотой или серебряной ниткѣ на шеѣ; назывались они «глазными кольцами или глазными завязками», почему и можно думать, что ихъ употребляли безъ стеколъ и не для помощи глазамъ, а только въ видѣ украшенія.

Кубки, чаши и пр. посуда изъ бронзы, золота и серебра встрѣчаются почти во всѣхъ курганахъ, но въ меньшемъ количествѣ, чѣмъ украшенія, и неочень изящные (рис. 12). Это наводитъ на мысль, что вещи не только получались изъ-за границы, но и производились на мѣстѣ. Дѣйствительно, дошло до насъ немало преданій о добываніи золота изъ розсыпей на берегу рѣки Лиффей и въ древнемъ Ульстерѣ, причемъ сохранилась также память о царѣ Эохаидѣ, научившемъ свой народъ добывать золото, и о нѣсколькихъ мастерахъ ювелирнаго искуства, напр., о Кредне, дѣлавшемъ, отъ зари до зари, по три ожерелья, шести браслетовъ и девяти колецъ, или о Лейнѣ, который, приготовляя золотую посуду для королевской дочери, поставилъ свою наковальню на берегу озера Лохъ; водяному духу захотѣлось

имѣть такое же великолѣпіе, и онъ утащилъ Лейна на дно озера; съ тѣхъ поръ это озеро называется Лохъ-Лейнъ, и т. д. По бре'-онскимъ законамъ, профессіональные ювелиры освобождались отъ всякихъ повинностей; вмѣстѣ съ архитекторами, оружейниками и врачами, они занимали мѣсто непосредственно за бардами и учителями.

На основаніи вышеизложеннаго, можно себѣ представить, какъ Кельты любили наряжаться. Дѣйствительно, всѣ древнія рукописи и сказанія съ большою подробностью останавливаются на фантастическихъ костюмахъ королей, воиновъ, королевъ и прочаго знатнаго люда. Обыкновенные граждане носили строго-узаконеннаго цвѣта и матеріала короткія рубашки, плащи и кожаные, съ переплетомъ, башмаки. Въ записяхъ, касающихся королей, всегда есть помѣтка, что тотъ или другой изъ нихъ ввелъ въ употребленіе какой-либо матеріалъ для одежды, или ту или другую краску; такъ, знаменитый Эохаидъ научилъ красить шерсть и ленъ въ коричневый, красный и малиновый цвѣта и ввелъ пестрыя коймы. Затѣмъ, послѣ насильственной смерти Тигермаса, былъ выбранъ царемъ Дайра, научившій своихъ подданыхъ красить шерсть и ленъ въ голубой и зеленый цвѣта. При немъ вышло повелѣніе, чтобы рабы не носили другихъ плащей, кромѣ одноцвѣтныхъ; фермеры, платившіе ренту, могли носить плащи двухъ цвѣтовъ, военные—трехъ, вожди — пяти, барды и учителя — шести, а короли и королевы — семи. Ленъ и шерсть обработывали дома, и въ законѣ было строго опредѣлено, какъ должны женщины дергать, мочить, трепать и мять ленъ, надѣвать его на прялку, прясть, держать веретено и т. д.; затѣмъ, въ какіе дни стричь овецъ (что̀ до сихъ поръ соблюдается въ Ирландіи), какъ мыть и прясть шерсть. Женщины красили шерсть и ленъ домашнимъ способомъ въ коричневый цвѣтъ отваромъ изъ вѣтвей ольхи, въ черный— особой тиной (dubh-poill), добывавшейся изъ нѣкоторыхъ ирландскихъ болотъ и озеръ; темносѣрый цвѣтъ получался изъ вѣтвей дуба, красный и малиновый — изъ какого-то растенія, которое сѣялось нарочно съ этой цѣлью, теперь совершенно неизвѣстнаго и называвшагося rudh или roidh; желтая краска добывалась изъ луковыхъ перьевъ, голубая — изъ растенія вайда; зеленой же краски никто не умѣлъ добывать, кромѣ таинственной женщины Коллинсъ, о которой сохранилась масса преданій. Существовали и профессіональные красильщики, къ которымъ бѣдные люди прибѣгали нечасто, такъ какъ имъ причиталась въ вознагражденіе десятая часть матеріала. Бордюры плащей были почти всегда пестрые, и ихъ вышивали женщины разноцвѣтными нитками, преимущественно въ клѣтку (р. 13). Рубашки также всегда были вышиты, и потому въ законѣ прямо опредѣляется: не давать въ закладъ женщинѣ подъ вышивальную иголку «ни унца серебра, ни коровы, ни чана, ни квашни,


Рис. 13.

потому что иголка ей нужнѣе, чѣмъ королевѣ всѣ ея украшенія».

Существуетъ очень древняя кельтская легенда, сохранившаяся въ нѣсколькихъ рукописяхъ IX, X и XI вв.—«Воровство коровъ Куакса», въ которой есть драгоцѣнныя бытовыя подробности: король и королева Коннаута заспорили между собою, кто изъ нихъ богаче, и, чтобы рѣшить споръ, велѣли принести все свое имущество. Во всѣхъ варіантахъ легенды, описаніе принесенныхъ одеждъ тождественно: вездѣ плащи—голубые, красные, зеленые, пестрые, полосатые, съ золотыми, серебряными, бронзовыми пряжками и брошами; рубашки—бѣлыя, малиновыя, съ золотыми и другими вышивками; шелковыя одежды всегда съ прибавкой: «изъ Сиріока»—такъ назывался древній торговый трактъ. Въ этомъ сказаніи, воинъ описывается такимъ образомъ: «Его желтые волосы развѣвались по вѣтру; золотыя нити связывали ихъ на лбу; на немъ былъ малиновый плащъ съ темной каймой въ пять рядовъ; золотая булавка закалывала плащъ, и бѣлая рубашка до колѣнъ вышита была до шеи золотыми нитями; на ногахъ надѣты остроконечные кожаные башмаки». Ясновидящая Федельмхи, представшая передъ королевой, въ разныхъ варіантахъ одѣта иначе: по тому, который у меня теперь подъ рукою, на ней былъ зеленый плащъ съ серебряной пряжкой въ видѣ листа, и бѣлая, вышитая звѣздами, рубашка; на шеѣ—ожерелье, а въ рукахъ—серебряное веретено.

Въ легендѣ о «Болѣзни Кухулина», его жена одѣта въ желтый, наглухо-застегнутый плащъ съ золотыми пряжками и въ желтую, съ серебряной бахромой, рубашку; женщина же, для которой Кухулинъ измѣнилъ женѣ, явилась къ нему въ зеленомъ длинномъ плащѣ, который на плечахъ былъ пристегнутъ золотыми пряжками. Одежда почти дословно описана одинаково во всѣхъ сказаніяхъ, до XV в. включительно.

Чтобы не утомить читателя, я не останавливаюсь на дальнѣйшихъ деталяхъ древнекельтской жизни, какою она рисуется въ ирландской литературѣ бардовъ, этихъ цеховыхъ пѣвцовъ, сохранившихъ для насъ не только внѣшнія подробности древнекельтскаго быта, но и свѣдѣнія о міровоззрѣніи этого народа, не оставившаго яркаго слѣда въ политической исторіи Европы, но исполнившаго великую культурную задачу, значеніе которой наука только теперь начинаетъ сознавать. Изученіе кельтскаго языка и кельтскихъ древностей завоевываетъ все большую и большую область. Благодаря многимъ современнымъ ученымъ, мы, вѣроятно, дождемся окончательнаго рѣшенія вопроса о томъ. кто были Кельты, и каково ихъ значеніе въ исторіи европейской культуры.



Слава,

Статуя М. А. Чижова



РИСУНКИ, ПРИЛОЖЕННЫЕ КЪ НАСТОЯЩЕМУ ВЫПУСКУ.

1. **«По дорогѣ въ городъ», гравюра à l'eau-forte Е. З. Краснушкиной.** — Уже не разъ издавали мы при своемъ журналѣ произведенія талантливой русской аквафортистки, съ рѣдкою деликатностью гравировальной иглы и пониманіемъ достоинствъ, требуемыхъ отъ вытравной гравюры, изображающей маленькія бытовыя сцены въ пейзажной обстановкѣ—сцены, въ которыхъ видную роль играютъ лошади, любимыя модели художницы. Поэтому, прилагая къ настоящей книжкѣ еще неизданный офортъ г-жи Краснушкиной, считаемъ излишнимъ распространяться объ этомъ эстампѣ, равно какъ и приводить снова свѣдѣнія объ его исполнительницѣ. Будетъ достаточно, если скажемъ, что предлагаемая теперь вниманію нашихъ читателей гравюра молодой художницы можетъ служить панданомъ къ другой подобной ея работѣ—къ картинкѣ: «Еврейская фура въ дорогѣ», появившейся въ первомъ томѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ»: и здѣсь, и тамъ—сюжетъ почти одинъ и тотъ же, заимствованный изъ быта нашихъ западныхъ, кишащихъ евреями, губерній, но онъ разыгранъ въ обоихъ эстампахъ съ разницей въ композиціи и съ различнымъ эффектомъ освѣщенія, причемъ позднѣйшая гравюра, значительно превосходя первую въ отношеніи смѣлости рисунка и тонкости работы, свидѣтельствуетъ о томъ, что пять лѣтъ упражненія прошли для художницы не безъ пользы.

2. **«Маріетта», акварель Лудвига Пассини.** — Названный художникъ заслуженно пользуется громкою славою во всей Европѣ, какъ одинъ изъ первостепенныхъ, если не самый первостепенный, среди современныхъ акварелистовъ, и его произведенія, даже самыя незначительныя, высоко цѣнятся любителями искуства. Главныя достоинства этихъ произведеній—удивительная сила и гармонія красокъ, широкое, сочное и въ то же время добросовѣстно-детальное письмо, талантъ создавать интересныя, полныя правды и движенія жанровыя сцены и воспроизводить живые типы, характеры и душевныя настроенія.

Л. Пассини, сынъ извѣстнаго въ свое время гравера І. Пассини, род. въ 1832 г., въ Вѣнѣ, и учился сначала въ тамошней академіи художествъ подъ главнымъ руководствомъ Фюриха, но переѣхавъ, въ 1850 г., вмѣстѣ съ родителями, въ Тріестъ и оттуда въ Венецію, сблизился съ знаменитымъ акварелистомъ Карломъ Вернеромъ и, благодаря его вліянію и урокамъ, пристрастился къ живописи водяными красками до такой степени, что сдѣлалъ ее своею исключительною спеціальностью. Въ компаніи съ Вернеромъ и англійскимъ акварелистомъ Гагомъ, онъ совершилъ художественную поѣздку въ Далмацію, а затѣмъ, въ 1855 г., опять-таки вмѣстѣ съ Вернеромъ, отправился въ Римъ. Поселившись здѣсь, онъ писалъ сначала виды внѣшности и внутренности зданій съ фигурами, впервые обратившіе на него вниманіе любителей искуства, а потомъ обратился къ жанровымъ сценамъ, постепенно увеличивавшимъ его извѣстность. Явившись въ 1864 г., по случаю своей женитьбы, въ Берлинъ, художникъ, сдѣлавшійся тогда уже знаменитостью, провелъ въ этомъ городѣ нѣсколько лѣтъ, затѣмъ возвратился ненадолго въ Римъ и, наконецъ, съ 1873 г. сталъ жить въ Венеціи. Поэтому произведенія его кисти за послѣднее время изображаютъ почти исключительно сцены изъ быта и типы города лагунъ. Таковы, между прочимъ, превосходныя акварели: «Исповѣдальня», «Церковная процессія», «Читатель поэмы Т. Тассо предъ рыбаками на Кьоджіи», «Понте делла-Палья» и, быть можетъ, самая лучшая изъ работъ художника, «Продавецъ дынь на Кьоджіи».

Къ числу венеціанскихъ акварелей Пассини принадлежитъ и рисунокъ, воспроизведенный въ нашей фототипіи. Хотя онъ весьма несложенъ, состоитъ всего лишь изъ одной фигуры, однако можетъ дать удовлетворительное понятіе о художникѣ. Эта маленькая, босоногая, черноокая и чернокудрая дѣвочка, въ сильно поношенной блузѣ, пробирающаяся, подъ лучами яркаго утренняго солнца, изъ своей каморки на «кортиле», съ куклою въ одной рукѣ и съ соломеннымъ стуломъ въ другой,—живая, привлекательная фигурка, какія встрѣчаются на каждомъ шагу среди дѣтскаго народа Венеціи. Пройдетъ десятокъ лѣтъ—и Маріетта превратится въ красавицу-венеціанку, броситъ куклу и игрушки, и станутъ засматриваться на нее туристы, когда она, съ яркимъ цвѣткомъ гранатоваго дерева въ роскошной косѣ, съ рядомъ филигранныхъ золотыхъ цѣпочекъ вокругъ шеи, съ пестрымъ шелковымъ платочкомъ на плечахъ и такимъ же передникомъ на синемъ шерстяномъ платьѣ, будетъ появляться на площади св. Марка; пройдетъ десятокъ лѣтъ—и нынѣшней замарашкѣ нельзя будетъ показаться у двери своего, дома, выходящей на каналъ, чтобы проѣзжій молодой гондольеръ не остановился передъ нею съ предложеніемъ прокатить ее даромъ и не запѣлъ сладкимъ голосомъ баркароллы, оканчивающейся стихами:

Sott' il ponte sott' il ponte di Rialto
Fermeremo, fermeremo la barchetta!

3. **«Неизмѣнный спутникъ», картина Іозефа Шейренберга,** была одного изъ выдающихся на прошлогодней международной выставкѣ въ Мюнхенѣ. По содержанію своему, она принадлежитъ къ тому направленію, которое въ настоящее время съ особою любовью воздѣлывается многими нѣмецкими художниками и пользуется благорасположеніемъ публики, благодаря выдвинувшемуся на первый планъ вопросу о рабочихъ и условіяхъ ихъ существованія. Это—идиллія изъ жизни людей, снискивающихъ себѣ насущный хлѣбъ, день за днемъ,

худо-оплачиваемымъ ручнымъ трудомъ. Въ раннiй часъ весенняго дня, чрезъ буковую рощу, въ которой стадо козъ весело щиплетъ усѣянную цвѣтами траву, идетъ по тропинкѣ чета взаимно-влюбленныхъ. Онъ—молодой, полный силъ слесарь, она — юная прачка, на свѣжее, хорошенькое личико которой тяжелый трудъ не успѣлъ еще наложить свою тлетворную печать. Отправляясь на работу, они встрѣчаются здѣсь ежедневно и коротаютъ дорогу взаимными ласками и сердечными изліяніями. Быть можетъ, здѣсь же встрѣчались они впервые, и эти буки были свидѣтелями ихъ первыхъ нѣжныхъ признаній. Неся въ одной рукѣ клещи и молотъ, юноша другою рукою окружилъ шею своей подруги, которая, съ чувствомъ довѣрія, но и съ какою-то грустью, прильнула къ нему: въ немъ видитъ она единственную радость, единственную опору своей жизни; но ее пугаютъ препятствія, какія еще надо преобороть для достиженія счастья, и дума о томъ, достанетъ ли у нихъ силы вынести сладкое бремя супружеской жизни. Напротивъ того, ея спутникъ, повидимому, полонъ увѣренности въ будущее. Вообще въ картинѣ много неподдѣльнаго, глубокаго выраженія и, благодаря мастерскому исполненію не только ея фигуръ, но и пейзажной части, она производитъ впечатлѣніе сцены, выхваченной прямо изъ жизни и природы.

Авторъ этого прекраснаго произведенія, Іозефъ Шейренбергъ,—профессоръ и дѣйствительный членъ берлинской академіи художествъ. Онъ род. въ Дюссельдорфѣ, въ 1846 г., и учился въ тамошней академіи, въ которой занимался сначала портретною живописью подъ руководствомъ К. Зона, а потомъ жанровой, у В. Зона. Сдѣлавъ нѣсколько поѣздокъ въ Бельгію, Голландію, Италію и Парижъ, онъ состоялъ нѣсколько лѣтъ профессоромъ въ кассельской академіи, а теперь живетъ и работаетъ въ Берлинѣ. Кромѣ многочисленныхъ портретовъ и бытовыхъ сценъ, имъ исполнены четыре стѣнныя картины въ кассельскомъ зданіи суда, такія же картины въ берлинской ратушѣ и нѣсколько историческихъ жанровъ, изъ числа которыхъ особенно замѣчательно «Обрученіе М. Лютера»,

4. **«Слава, раздающая наградные вѣнки», статуя академика М. А. Чижова.**— Эта красивая и благородная по формамъ и позѣ фигура—одно изъ послѣднихъ произведеній нашего высокоталантливаго скульптора, свѣдѣнія о которомъ читатели найдутъ въ III томѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ» (стр. 267). Она вылѣплена имъ для украшенія главнаго фасада въ недавно-отстроенномъ новомъ зданіи музея Штиглицевской школы техническаго рисованія въ Петербургѣ.



ВѢСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ВОСЬМОЙ

Выпускъ 6-ой

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія и Фототипія В. И. Штейна, Почтамтская ул., 13
1890



Печатано по распоряженію Императорской Академіи художествъ.





СПОСОБЫ РАЗМНОЖЕНІЯ ПРОИЗВЕДЕНІЙ ИСКУСТВА

Статья Ѳ. Ѳ. ПЕТРУШЕВСКАГО

(*Окончаніе*)

II



Свѣтопись и свѣтопечатаніе

Подъ общимъ названіемъ свѣтопечатанія мы помѣщаемъ описаніе всѣхъ тѣхъ способовъ копированія картинъ и рисунковъ, въ которыхъ основаніемъ служитъ свѣтопись или фотографія, примѣняемая нынѣ, какъ извѣстно, въ необычайно широкихъ размѣрахъ къ современному печатанію. Первыя изображенія, доставляемыя стекломъ камеры-обскуры, закрѣпленныя на металлическихъ высеребренныхъ пластинкахъ, т. е. то, что называется дагерротипіей, получались только въ одномъ экземплярѣ. Обнародованіе открытія Дагерра было сдѣлано въ началѣ 1837 г. Высеребренныя пластинки, покрытыя іодомъ и бромомъ, помѣщались въ камеру-обскуру передъ предметомъ, съ котораго хотѣли дѣлать снимокъ; по

истеченіи нѣкотораго времени, ихъ вынимали изъ камеры и подвергали дѣйствію ртутныхъ паровъ, которые дѣлали изображеніе видимымъ. Ртуть садилась, лишь на мѣста, соотвѣтствующія свѣтлымъ частямъ предметовъ природы, а чистая серебряная поверхность соотвѣтствовала темнымъ мѣстамъ и, дѣйствительно, казалась темною, если смотрѣть на изображеніе такъ, чтобы пластинка не давала отблеска. Вскорѣ послѣ изобрѣтенія дагерротипіи, многимъ приходила мысль обратить удивительныя по тонкости свѣтописныя изображенія въ гравюры, годныя для печати. Самыя замѣчательныя попытки обращенія дагерротипныхъ пластинокъ въ граверныя доски были сдѣланы французскимъ физикомъ Физо, чрезъ вытравленіе серебра, т. е. темныхъ мѣстъ изображенія, безъ поврежденія его свѣтлыхъ частей. Полученныя по этому способу гравюры могли быть печатаемы, какъ обыкновенныя углубленныя гравюры, но были такъ нѣжны, что сравнительно-грубая типографская или граверная краска залѣпляла множество мелкихъ подробностей, которыя вслѣдствіе этого сливались между собою и не отпечатывались на бумагѣ.

Въ пятидесятыхъ годахъ, сниманіе изображеній на стеклѣ (такъ называемые негативы) и переснимапіе ихъ химическимъ путемъ на бумагу (позитивы) взяло рѣшительный верхъ надъ дагерротипіей. Свѣтописный отпечатокъ на бумагѣ разсматривается удобно, какъ гравированный эстампъ, и можетъ быть вклеенъ въ книгу — это преимущество новыхъ снимковъ надъ старыми было очевидно. Но всего важнѣе было то обстоятельство, что съ негатива, полученнаго на стеклѣ, можно было получать огромное число экземпляровъ позитивовъ; это размноженіе позитивовъ названо также печатаніемъ. Печатаніе свѣтомъ на чувствительной къ свѣту бумагѣ, заканчиваемое химическими пріемами закрѣпленія изображенія, безъ чего оно отъ дальнѣйшаго дѣйствія свѣта пропадало, — вся эта медленная и дорогая процедура не могла состязаться съ быстрымъ типографскимъ печатаніемъ, хотя матеріальная цѣнность фотографическихъ копій съ картинъ и была ниже стоимости эстамповъ настоящихъ гравюръ. Вдобавокъ, погрѣшности свѣтописныхъ снимковъ въ отношеніи колорита и свѣтотѣни, о которыхъ мы уже говорили въ другомъ мѣстѣ *), хотя и уменьшившіяся при новѣйшихъ способахъ сниманія негативовъ, еще до сихъ поръ составляютъ слабую сторону фотографіи.

Неменѣе важны заботы о долговѣчности фотографій. Весьма возможно, что, отъ продолжительнаго дѣйствія свѣта, обыкновенные позитивы блѣднѣютъ и не могутъ просуществовать безъ измѣненія столько времени, какъ гравюры, проживающія вѣка. Конечно, и гравюры не сохраняютъ своей первоначальной свѣжести; но причиною тому—скорѣе измѣненіе бумаги, чѣмъ

*) «Вѣстникъ изящныхъ искуствъ», 1859 г.

краска, которою гравюра отпечатана; въ составъ краски входитъ сажа, вещество неизмѣняющееся.

Въ пятидесятыхъ годахъ, была учреждена въ Парижѣ премія въ 8,000 франковъ за изобрѣтеніе способа прочнаго печатанія фотографическихъ позитивовъ. Свѣточувствительность желатины, смѣшанной съ растворомъ двухромокислаго калія, дала возможность рѣшить предложенную задачу. Это свойство желатины, извѣстное и до обнародыванія условій выдачи означенной преміи, получило практическое примѣненіе трудами Пуатевена. Почти всѣ нынѣшніе способы свѣтопечатанія обязаны своимъ происхожденіемъ опытамъ Пуатевена: введеніе желатины въ фотографію составило настоящую эру.

Бумага, покрытая означенною желатинною смѣсью, можетъ служить для обыкновеннаго фотографическаго печатанія; для этого бумагу покрываютъ негативомъ, полученнымъ въ камерѣ-обскурѣ, и выставляютъ подъ дѣйствіе свѣта. Но вѣдь негативъ есть изображеніе оригинала съ обратнымъ расположеніемъ свѣтотѣни: на негативѣ темныя мѣста оригинала выходятъ свѣтлыми, а свѣтлыя—темными. Поэтому свѣтъ достигаетъ желатинированной бумаги лишь чрезъ прозрачныя мѣста негатива; на бумагѣ, имѣвшей передъ тѣмъ ровный оранжевый цвѣтъ, появляется коричневатое изображеніе. Это измѣненіе цвѣта сопровождается другимъ существеннымъ измѣненіемъ, въ силу котораго желатина становится нерастворимою во всѣхъ частяхъ, подвергавшихся дѣйствію свѣта. Если желатинный позитивъ погрузить въ теплую воду, то растворяется та часть желатиннаго слоя, которая приходилась подъ темными мѣстами негатива, и на бумагѣ сохраняются только части, измѣненныя дѣйствіемъ свѣта. Если желатинный листъ погрузить не въ горячую, а въ холодную воду, то неизмѣненная свѣтомъ желатина только разбухаетъ, не растворяясь.

Работы Пуатевена привели къ двумъ результатамъ: 1) къ печатанію фотографій сажею или угольною краскою, которая сообщаетъ имъ неизмѣняемость, подобную неизмѣняемости гравюръ, и 2) къ печатанію съ желатинныхъ позитивовъ способомъ, подобнымъ литографскому. Мы не считаемъ умѣстнымъ подробно и точно опредѣлять здѣсь, какая доля въ этихъ изобрѣтеніяхъ принадлежитъ собственно Пуатевену, и какая его продолжателямъ, но прямо переходимъ къ краткому изложенію сущности вышеназванныхъ приложеній въ ихъ настоящемъ видѣ.

Угольный способъ въ фотографіи совершенно упрочился и даетъ въ искусныхъ рукахъ превосходные результаты; нѣсколько сотъ копій, снятыхъ Брауномъ угольнымъ способомъ съ картинъ Эрмитажной галереи въ Петербургѣ, служатъ для насъ отличными примѣрами достоинства этого рода свѣтопечатанія. Угольный способъ примѣняется этимъ фотографомъ уже многіе годы. Изданный имъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, каталогъ картинъ, хранящихся въ лучшихъ галереяхъ Европы, воспроизведен-

ныхъ имъ по угольному способу, содержитъ въ себѣ много тысячъ нумеровъ, и съ тѣхъ поръ число ихъ, конечно, очень увеличилось.

Всякая фотографія, полученная по угольному способу, есть позитивъ, снятый на свѣто-чувствительной желатинный слой съ примѣсью черной краски. Листъ бумаги, покрытой такой смѣсью, получившей отъ краски черный цвѣтъ, подкладывается подъ негативъ и, вмѣстѣ съ нимъ, выставляется на свѣтъ; послѣ болѣе или менѣе непродолжительнаго дѣйствія свѣта, желатинный позитивъ наклеивается лицевой стороной на другой листъ бумаги, отъ чего желатинная пленка очутится между двумя листами бумаги. Послѣ этого, первый листъ бумаги и вся растворимая желатина отмываются теплою водою; оставшійся на второмъ листѣ бумаги желатинный слой приклеивается (нижней стороной) къ третьему листу бумаги, а второй листъ, бывшій на лицевой сторонѣ, смывается. Такимъ образомъ, только на третьемъ листѣ бумаги остается настоящій отпечатокъ, состоящій изъ слоя вычерненной желатины, имѣющаго въ разныхъ частяхъ рисунка различную толщину, соотвѣтственно силѣ дѣйствія свѣта, проходившаго на позитивъ сквозь различныя части негатива. Смѣсь желатины съ сажею имѣетъ прозрачность гораздо большую, чѣмъ обыкновенная типографская или граверная краска. Вообще тонкая пленка черной желатины на листѣ бумаги, будучи прозрачною въ тончайшихъ своихъ частяхъ, образуетъ рисунокъ съ большою постепенностью переходовъ свѣтотѣни.

Мы отдали сравнительно много мѣста техническимъ подробностямъ важнаго угольнаго способа химическаго печатанія фотографіи. Повторяемъ, что Пуатевенъ не былъ прямымъ изобрѣтателемъ этого способа, но онъ обратилъ особенное вниманіе на свойство слоя хромовой желатины принимать воду только тѣми частями, которыя не подвергались на позитивѣ дѣйствію свѣта, и принимать типографскую краску на тѣ части, которыя, напротивъ того, подвергались дѣйствію свѣта подъ негативомъ. Пуатевенъ обдумывалъ возможность механическаго печатанія съ желатиннаго позитива, на подобіе печатанія рисунковъ, сдѣланныхъ на литографскомъ камнѣ. Желатинный слой наводили на литографскій камень, потомъ получали на немъ позитивъ и отмывали растворимую часть желатины теплою водою. Оставшійся на камнѣ рисунокъ могъ принимать влажность свѣтлыми своими частями, но не принималъ ея темными (которыя подвергались наибольшему дѣйствію свѣта сквозь прозрачныя части негатива). Когда валькомъ накатывали краску на этотъ слой желатины, то лишь тѣ части становились черными, которыя не могли принять влажности. Первые эстампы этого рода не обладали достаточною постепенностью въ свѣтотѣни, ибо промываніе теплой водой позитива съ лицевой стороны иногда уносило тончайшіе слои нерастворимой желатины, вмѣстѣ съ растворимой. Многіе годы, прошедшіе со времени изобрѣтенія Пуатевена (1855 г.), принесли много усовершенст-

вованій въ способы пользованія желатиной для печатанія. Изъ первой части этой статьи читатель знаетъ, что механическія требованія печатанія допускаютъ три разновидности клише: выпуклую, углубленную и плоскую. Къ печатанію третьяго рода, литографскому, впервые Пуатевеном было примѣнено употребленіе желатины. Пуатевенъ впослѣдствіи соединился съ Лемерсье, превосходнымъ парижскимъ литографомъ-печатникомъ.

Свѣтопечатаніе (фототипія) вообще имѣетъ въ настоящее время много разновидностей, названія которыхъ не установлены, т. е. не общеприняты, и потому въ терминологіи господствуетъ порядочная путаница; различіе въ названіяхъ часто устанавливается не по существу, а по частностямъ, или даже по имени того, кто внесъ тѣ или другія частности въ практику фототипіи. Поэтому разные писатели объ этомъ предметѣ не согласны между собою насчетъ терминологіи. Способы Пуатевена, измѣненные Альбертомъ съ большимъ практическимъ успѣхомъ, остались, по сущности печатанія, сходными съ литографскимъ. Въ новомъ видѣ они называются обыкновенно *альбертотипіей*, когда, вмѣсто литографскаго камня, употребляется тонкая стеклянная плитка, на которую, работая въ темной комнатѣ, наводятъ слой бѣлка (альбумина) съ примѣсью нѣкоторыхъ веществъ. Стекло, покрытое бѣлкомъ, подвергаютъ дѣйствію свѣта *со стороны стекла* (собственно нововведеніе Альберта), отъ чего бѣлокъ отвердѣваетъ; по другому способу, стекло съ бѣлкомъ погружаютъ въ спиртъ, который также дѣлаетъ бѣлокъ твердымъ. На затвердѣвшій бѣлокъ наводятъ свѣточувствительный желатинный слой, на который, по высыханіи, накладываютъ обыкновенный фотографическій негативъ, и все это выставляютъ на нѣсколько минутъ на свѣтъ—до тѣхъ поръ, пока не образуется на желатинѣ изображенія коричневаго цвѣта. Затѣмъ обмываютъ пластинку водою и, наконецъ, погружаютъ на нѣсколько минутъ въ растворъ квасцовъ для увеличенія твердости желатиннаго слоя.

Высохшая пластинка есть готовое клише, но передъ самымъ началомъ печатанія нужно погрузить его въ воду; свѣтлыя части рисунка дѣлаются въ различной степени влажными, не разбухая, темныя — не принимаютъ воды. Влажное клише кладутъ задней стороной стекла на бумагу, пропитанную каучукомъ, которая, при нажатіи пресса во время печатанія, предохраняетъ стекло отъ раздавливанія. Краска, накатанная валькомъ, пристаетъ въ наибольшемъ количествѣ къ темнымъ, оставшимся сухими, частямъ клише, а къ остальнымъ—тѣмъ менѣе, чѣмъ больше влажность этихъ частей. Наложивъ бумагу на клише, печатникъ приступаетъ къ своему дѣлу, имѣя передъ глазами, для образца, хорошій фотографическій позитивъ, отпечатанный съ негатива обыкновеннымъ образомъ, т. е. дѣйствіемъ свѣта. Ему придется предварительно сдѣлать, можетъ быть, съ дюжину пробныхъ оттисковъ, пока онъ не доведетъ послѣдняго изъ нихъ, насколько возможно близко, до той степени чистоты и отчет-

ливости, какую представляетъ выбранный для образца позитивъ. Дѣло печатника—не легкое, и все-таки, не смотря на всѣ старанія, его оттиски уступаютъ обыкновенной фотографіи; хорошо еще, если они не нуждаются въ подправкѣ, правда, небольшой, состоящей въ задѣлкѣ маленькихъ свѣтлыхъ пятнышекъ работою кисти. Печатаніе производится нажатіемъ пресса по вертикальному направленію на неподвижно-лежащее горизонтальное клише; печатаніе можетъ быть ручное, или машинное, но всегда вертикальное, чѣмъ оно и отличается отъ обыкновеннаго литографскаго, въ которомъ камень съ рисункомъ прокатывается между вальками. Въ послѣднее время стали пользоваться и прокатными печатными станками, но процессъ прокатыванія долженъ быть очень медлененъ даже сравнительно съ медленнымъ литографскимъ. Отъ качества желатиннаго слоя и отъ умѣнья печатника зависитъ число получаемыхъ оттисковъ; одно клише выдерживаетъ только 50 оттисковъ, другое до 1000. Впрочемъ, съ одного негатива можно снять нѣсколько желатинныхъ позитивовъ и обратить ихъ въ клише для печатанія.

Иногда посыпаютъ желатинный слой, ранѣе окончательнаго обмыванія, мельчайшею стеклянною пылью; она способствуетъ прилипанію краски къ желатинѣ и даетъ отпечатанному эстампу красивую зернистость, впрочемъ до того мелкую, что ее можно замѣтить только чрезъ увеличительное стекло. Отпечатанные оттиски покрываютъ лакомъ, для приданія имъ лучшаго вида; въ наилучшихъ случаяхъ, они мало отличаются отъ фотографій, будучи, однако, прочнѣе и дешевле послѣднихъ. Этотъ способъ печатанія получилъ большое распространеніе и въ различныхъ рукахъ принялъ разныя мелкія измѣненія, о которыхъ иногда и не публикуютъ, но которыя улучшаютъ достоинство оттисковъ. Вмѣсто стекла, замѣняющаго литографскій камень, употребляется въ одномъ способѣ металлъ; въ такомъ случаѣ, для прикрѣпленія желатины къ металлу, употребляются новые пріемы. Печатаніе же всегда остается одно и то же, и потому многіе дали ему названіе *фотолитографіи*, по сходству съ литографическимъ печатаніемъ; если разбирать это слово этимологически, то и оно не годится, потому что въ переводѣ означаетъ: «свѣто-камне-гравированіе».

Обратимся теперь къ способамъ приготовленія углубленныхъ клише, въ которыхъ печатаніе ведется способомъ, подобнымъ печатанію съ мѣдныхъ и стальныхъ углубленныхъ гравюръ. Тѣ клише, описаніе которыхъ мы только-что кончили, плоски на всей своей поверхности, а тѣ, къ которымъ мы переходимъ, имѣютъ углубленія, заполняемыя краскою передъ печатаніемъ. Этотъ способъ приготовленія клише, на который въ 1866 году Вудбюри взялъ въ Англіи привилегію, получилъ названіе *вудберотипіи* или *фотоглиптіи*. Для объясненія происхожденія этого способа, надо опять обратиться къ опытамъ Пуатевена. Желатинная пластинка, лежавшая на свѣту подъ негативомъ,

по погруженіи потомъ въ холодную воду, становится выпуклою во всѣхъ частяхъ, на которыя не дѣйствовалъ свѣтъ сквозь негативъ, т. е. въ частяхъ, свѣтлыхъ въ натурѣ. Степень выпуклости желатины въ разныхъ частяхъ рисунка тѣмъ значительнѣе, чѣмъ сильнѣе дѣйствовалъ на нихъ свѣтъ; вообще же рельефъ настолько ощутителенъ, что можно съ желатины снять гипсовый или гальванопластическій мѣдный отпечатокъ, въ которомъ всѣ выпуклыя части будутъ соотвѣтствовать вогнутостямъ желатины. И такъ, *свѣтлая* часть дѣйствительнаго предмета, изображаемая на негативѣ *темнымъ* мѣстомъ, выходитъ на смоченномъ желатинномъ позитивѣ *выпукло*, а на гальванопластической копіи *вогнуто*. Пуатевенъ назвалъ этотъ способъ полученія рельефныхъ изображеній геліопластикой, но неизвѣстно имѣлъ ли онъ намѣреніе сдѣлать изъ него приложеніе къ печатанію прессомъ. Отпечатки съ гальванопластической копіи, полученной, какъ выше сказано, представили бы расположеніе свѣта и тѣней, обратное тому, какое представляется въ природѣ.

Сущность метода Вудбюри заключается въ томъ, что въ снятомъ желатинномъ позитивѣ вымываютъ теплою водою всѣ части, не подвергавшіяся дѣйствію свѣта, и переводятъ эту желатинную пленку на гладкую стальную доску. Здѣсь также получается рельефъ, но обратный тому, какой получился бы по способу Пуатевена; всѣ оставшіяся выпуклыя части желатины соотвѣтствуютъ *темнымъ* частямъ дѣйствительнаго предмета. Поэтому гальванопластическій или полученный инымъ способомъ съ желатины отпечатокъ подобенъ углубленной гравюрѣ, въ которой углубленія, заполняемыя краскою, соотвѣтствуютъ темнымъ частямъ дѣйствительнаго предмета.

Стальная доска снабжена бортиками съ острыми краями, такъ что образуется родъ неглубокаго ящичка, на днѣ котораго лежитъ отвердѣвшій желатинный позитивъ, обращенный лицевой стороной вверхъ; на желатину накладываютъ свинцовую пластинку въ 6 миллим. (около $^1/_4$ дюйма) толщины, имѣющую размѣры нѣсколько большіе, чѣмъ стальная доска съ бортиками. На свинцовую пластинку дѣйствуютъ сильнымъ гидравлическимъ прессомъ; отъ этого выступающіе края свинцовой пластинки срѣзываются острыми краями стальныхъ бортиковъ, а остальное плотно входитъ въ рамочку и надавливается на желатину, которая удивительнымъ образомъ выдерживаетъ это давленіе, не повреждаясь; свинецъ входитъ въ углубленія желатиннаго позитива, а бортики стальной доски препятствуютъ распластыванію свинца и желатины, которая приэтомъ неминуемо бы разорвалась. Такимъ образомъ получается свинцовая матрица; ея выпуклыя части соотвѣтствуютъ свѣтлымъ частямъ предмета или рисунка, съ котораго была снята фотографія, а вогнутыя—его темнымъ мѣстамъ. Подобныхъ матрицъ можно выдавить прессомъ нѣсколько штукъ, и онѣ выходятъ одинаково хорошаго достоинства. Но свинцовая матрица, по своей мягкости,

не можетъ въ такомъ видѣ служить для печатанія; для предохраненія ея отъ гнутія, наливаютъ на нее съ задней стороны жидкаго алебастра, который, по отвердѣніи, защищаетъ свинцовую пластинку сзади; остается, при дальнѣйшемъ пользованіи матрицею, предохранять ея лицевую сторону отъ всякаго прикосновенія съ твердымъ тѣломъ, которое легко могло бы сдѣлать на свинцѣ царапины. Каждый листъ бумаги, который будетъ накладываться на свинцовое клише, долженъ быть осмотрѣнъ и отброшенъ, коль-скоро въ немъ содержатся какія-нибудь твердыя постороннія вещества, хотя бы въ видѣ зернышекъ. Отобранные листы довольно тонкой, ровной и гладкой бумаги покрываются съ одной стороны тонкимъ слоемъ гуммилака съ бурою, содой и малѣйшею примѣсью кармина; послѣ этого она покрывается другимъ смолянымъ растворомъ, отъ чего становится непроницаемою для краски, которою должна быть покрыта свинцовая матрица передъ печатаніемъ.

Для фотоглиптіи берется не литографская или граверная масляная краска, которая, даже при самомъ высокомъ достоинствѣ своемъ, не имѣетъ достаточной прозрачности; особенно приготовляемая для фотоглиптіи краска состоитъ изъ желатины, смѣшанной съ тушью и альзариномъ. Краски даютъ тонъ, близкій къ фотографическому, на обыкновенномъ позитивѣ, приготовленномъ въ образецъ печатнику. Желатинную краску подогрѣваютъ и наливаютъ въ матрицу; потомъ сверху кладутъ листъ бумаги, на которой долженъ отпечататься эстампъ. Ручнымъ прессомъ, котораго нижняя поверхность должна быть очень плоская, медленно придавливаютъ бумагу къ матрицѣ, причемъ излишекъ краски выходитъ изъ-подъ бумаги. Минуты черезъ двѣ, желатина застываетъ, и тогда можно, ослабивъ прессъ, вынуть отпечатокъ, обрѣзать у него края и наклеить его на другую бумагу. Таковы пріемы, употребляемые въ фотоглиптіи, но легко догадаться, что въ практикѣ все это дѣло представляетъ гораздо болѣе сложности. Такъ, мы ничего не говоримъ здѣсь о подправкахъ, дѣлаемыхъ на желатинномъ рельефѣ и на свинцовомъ съ него оттискѣ,—подправкахъ мелочныхъ, но требующихъ вниманія и времени. Мы ничего не говоримъ и о томъ, что совершенно готовые, на взглядъ, желатинные оттиски должны быть погружаемы, для укрѣпленія и предохраненія отпечатка отъ влажности, въ растворъ квасцовъ. Послѣ всего этого, остается еще немножко ретушировать оттиски, задѣлывая кистью лишнія бѣлыя пятнышки.

Фотоглиптическіе эстампы не уступаютъ обыкновеннымъ фотографическимъ позитивамъ въ тонкости исполненія, но превосходятъ послѣднія прочностью; впрочемъ, время покажетъ не подвергнется ли желатина какимъ-нибудь измѣненіямъ. Благодаря прозрачности желатинной краски, свѣтотѣнь передается фотоглиптіей, до самыхъ темныхъ тѣней, съ большимъ совершенствомъ. Но этотъ способъ воспроизведенія

оригиналовъ, хотя и прилагается съ одинаковымъ успѣхомъ къ портретамъ, пейзажамъ и цѣлымъ группамъ людей, однако ограниченъ нѣкоторыми условіями выбора копируемаго предмета. Безоблачное небо, гладкія стѣны зданій и тому подобныя однородныя поверхности выходятъ на матрицѣ гладкими и почти плоскими; не смотря на совершенство пресса, который выдавливаетъ всю лишнюю краску за края матрицы, могутъ, на гладкихъ ея поверхностяхъ, оставаться пятна краски, переходящія на эстампъ. Фотоглиптія хорошо воспроизводитъ картины, писанныя масляными красками—лучше чѣмъ фототипія (фотолитографія), но хуже послѣдней копируетъ оригиналы, сдѣланные акварелью, углемъ, чорнымъ карандашемъ и пастелью (цвѣтными карандашами).

Извѣстные французскіе издатели Гупиль и Комп. пріобрѣли отъ Вудбюри, за сумму въ 150,000 фр., право печатанія по его способу во Франціи. Въ ихъ типографіи установлены всѣ надлежащіе для этого дѣла машины и аппараты, и самый способъ повидимому нѣсколько измѣненъ въ техническомъ отношеніи. Позднѣе, Лемерсье и нѣкоторые другіе печатники вступили въ соглашеніе съ Гупилемъ, но вообще этотъ родъ печатанія составляетъ мало распространившуюся роскошь, потому что полное обзаведеніе всѣмъ необходимымъ для фотоглиптіи стоитъ десятки тысячъ рублей, печатаніе же идетъ медленно и обходится дорого. Матрица выдерживаетъ только 200—300 оттисковъ, послѣ чего должна быть замѣняема новою; одинъ печатный прессъ можетъ отпечатать лишь около 60 экземпляровъ въ день. Впрочемъ, Вудбюри, продолжая заниматься устраненіемъ практическихъ затрудненій въ фотоглиптіи, впослѣдствіи заявилъ о новой, такъ сказать, скоропечатной системѣ печатанія какъ желатинною, такъ и обыкновенною масляною, нѣсколько измѣненною, типографскою краскою. Онъ даже примѣнилъ фотоглиптію къ приготовленію выпуклыхъ желатинныхъ клише, съ которыхъ можно печатать обыкновеннымъ типографскимъ способомъ, о чемъ будетъ сказано нѣсколько словъ далѣе, при изложеніи способовъ приготовленія выпуклыхъ клише.

Прекрасный фотоглиптическій способъ печатанія обѣщаетъ большое распространеніе при другихъ способахъ приготовленія клише, которыя не требуютъ употребленія гидравлическихъ прессовъ и дорогихъ стальныхъ досокъ, замѣняемыхъ гораздо менѣе цѣнными плитками зеркальнаго стекла. Желатинный позитивъ на стеклѣ, по отвердѣніи, покрывается листовымъ оловомъ хорошаго достоинства, т. е. безъ малѣйшихъ разрывовъ или сквозныхъ дырочекъ. На олово накладывается нѣсколько листовъ мягкой бумаги, по которой катаютъ валекъ пресса, заставляющій оловянный листъ войдти въ вогнутости желатиннаго позитива. Не снимая олова съ желатины, осаждаютъ на него мѣдь гальванопластическимъ путемъ, послѣ чего заливаютъ неровности мѣди растопленнымъ гуммилакомъ,

и, прежде чѣмъ послѣдній застываетъ, накладываютъ на него плитку зеркальнаго стекла. Приготовленная такимъ образомъ матрица состоитъ, слѣдовательно, изъ тонкой оловянной формы, нераздѣльно соединенной съ довольно толстымъ слоемъ мѣди, за которымъ слѣдуетъ слой гуммилака, скрѣпленный съ толстой плиткой стекла, котораго внѣшняя поверхность параллельна общей поверхности олова. Этотъ способъ приготовленія матрицы требуетъ гораздо бо̀льшаго времени, чѣмъ свинцовой, помощью гидравлическаго пресса; но за то мѣдная, съ оловянной поверхностью, матрица можетъ выдержать нѣсколько тысячъ хорошихъ оттисковъ, а каждый экземпляръ свинцовой — неболѣе 250 или 300 оттисковъ. Оловянная матрица, поэтому, годна для большихъ производствъ, а, по сравнительной простотѣ своей, можетъ въ большихъ фотографіяхъ служить для замѣны обыкновеннаго свѣто-химическаго печатанія, если число требуемыхъ позитивовъ превосходитъ нѣсколько десятковъ экземпляровъ. Во Франціи этотъ второй способъ Вудбюри перешелъ въ собственность г. Гютине, въ Парижѣ. Въ Россіи, г. Ре, фотографъ въ Ельцѣ, занимался приготовленіемъ оловянныхъ матрицъ и даже ввелъ въ этотъ способъ нѣкоторыя измѣненія.

Къ роду вогнутыхъ гравюръ относится и геліогравюра г. Скамони, состоящаго на службѣ въ Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ, въ Петербургѣ. Его оригинальный способъ отлично воспроизводитъ гравюры, сдѣланные рѣзцомъ, офорты и вообще всякаго рода чертежи и рисунки, сдѣланные линіями, а не тушевкой, не сплошной свѣтотѣнью. Онъ обратилъ вниманіе на то, что обыкновенный позитивъ на коллодіи обладаетъ свойствомъ осаждать серебро изъ раствора тѣми своими частями, которыя соотвѣтствуютъ темнымъ мѣстамъ оригинальнаго рисунка. Позитивъ, обмытый извѣстными жидкостями, погружается въ растворъ ляписа. Образующійся на позитивѣ серебряный рельефъ подлежитъ еще дальнѣйшей обработкѣ, послѣ которой можно съ металлическаго рельефа на коллодіи снять гальванопластическую мѣдную копію, на что̀ нужно отъ 3 до 6 дней. На мѣдной копіи, свѣтовыя части выходятъ выпуклыми; ихъ надо тщательно отполировать, послѣ чего доска можетъ служить для печатанія на манеръ углубленной гравюры на мѣди. Образцы гравюръ г. Скамони замѣчательно хороши, но онъ самъ говоритъ, что окончательная обработка нѣкоторыхъ мѣстъ гальванопластической копіи поручается граверу.

Третій, собственно типографскій родъ печатанія гравюръ, можетъ быть, наиболѣе пользуется услугами фотографіи, не смотря на то, что клише этого рода еще далеки отъ совершенства. Издатели книгъ, плѣненные простотою и дешевизною новыхъ способовъ, не захотѣли дожидаться еще лучшихъ, тѣмъ болѣе, что, при особенномъ стараніи, и въ этомъ родѣ можно имѣть удовлетворительныя вещи. Мы имѣли случай говорить, что условія, необходимыя для обыкновеннаго типографскаго печатанія,

заключаются, вопервыхъ, въ томъ, чтобы всѣ выступающія части клише лежали въ одной плоскости, а вовторыхъ, чтобы свѣтотѣнь выражалась средствами, подобными употребляемымъ въ гравированіи на деревѣ, при которомъ совершенно свѣтлыя части рисунка, такъ сказать, отсутствуютъ въ гравюрѣ, сохраняющей только части плоскости, намазываемыя краскою. Совершенно темныя части рисунка выражаются гладкой частью гравюры безъ малѣйшихъ углубленій; несовсѣмъ темныя части суть плоскости съ разнообразными углубленными штрихами, не принимающими краски, и т. д. По отпечатаніи съ гравюры, нѣкоторыя части политипажа представляются сѣрыми, т. е. свѣтлыми или темными въ различной степени, потому что изображеніе, отъ перемежающихся близкихъ между собою бѣлыхъ и темныхъ штриховъ, сливается въ глазу въ одно общее, дающее впечатлѣніе сѣраго. Поэтому, въ примѣненіяхъ свѣтописи къ приготовленію выпуклыхъ, собственно типографскихъ, клише надо имѣть въ виду придавать поверхностямъ клише сказанныя особенности, т. е. дѣлать въ нихъ углубленныя длинныя и короткія черты, расположенныя соотвѣтственно требуемой свѣтотѣни и рисунку.

Изъ способовъ, служащихъ въ наше время для достиженія этой цѣли, выбираемъ, для изложенія съ нѣкоторою подробностью, лишь одинъ, наиболѣе употребительный: *фотоцинкографію*, называемую для краткости *цинкографіей*. Гладкую цинковую доску покрываютъ или хроможелатиннымъ составомъ, или же асфальтомъ (asphalte, bitume de Judée), который тоже чувствителенъ къ свѣту; наложивъ на такой слой обыкновенный негативъ, обыкновеннымъ образомъ получаютъ позитивное изображеніе, которое обмываютъ (въ случаѣ асфальта) растворителемъ, снимающимъ асфальтъ вполнѣ съ частей, неподвергавшихся дѣйствію свѣта, послѣ чего посыпаютъ доску канифольною пылью, которая прилипаетъ къ асфальту, и тогда травятъ цинкъ кислотою. Такимъ образомъ можно получить гравюру, если негативъ представлялъ воспроизведеніе рисунка или эстампа, изображеннаго линіями; для постепеннаго вытравливанія различныхъ мѣстъ рисунка до разной глубины, можно употребить способъ Жилло, прилагаемый къ обыкновенной цинкогравюрѣ, какъ это было описано въ первой части настоящей статьи. Въ случаѣ воспроизведенія картины или предмета натуры, когда въ негативѣ нѣтъ ни черточекъ ни точекъ, а потому и въ выпуклой гравюрѣ нѣтъ никакого подраздѣленія большихъ поверхностей углубленіями на меньшія, необходимо сплошную свѣтотѣнь негатива обратить въ перемежающуюся, чрезъ покрытіе ея сѣтью линій, обнажающихъ цинкъ.

Такая сѣть можетъ быть сдѣлана на асфальтовомъ слоѣ позитива, прежде чѣмъ онъ обмытъ жидкостью, растворяющею асфальтъ. Для этого, по снятіи негатива съ свѣточувствительнаго слоя, которымъ покрытъ цинкъ, накладываютъ на

асфальтъ стеклянную пластинку, на которой нарѣзаны алмазомъ тончайшія параллельныя линіи. Затѣмъ, поворачиваютъ эту стеклянную пластинку, напр. на 45° на поверхности цинка, а чрезъ нѣсколько времени еще на столько же. Дѣйствіе свѣта оставляетъ на позитивѣ изображеніе сѣтки, состоящей изъ трехъ системъ взаимно-пересѣкающихся линій. Послѣ обмыванія, обнаружится рисунокъ и на немъ сѣтка съ различной ясностью въ разныхъ его частяхъ: она будетъ особенно видна на тѣхъ мѣстахъ позитива, которыя были наиболѣе защищены отъ свѣта темными частями негатива, а, слѣдовательно, наименѣе измѣнились. Въ тѣхъ же его частяхъ, которыя подверглись наибольшему дѣйствію свѣта, и гдѣ асфальтъ уже потерялъ наибольшую часть своей чувствительности,—тамъ сѣтка оставитъ весьма слабые слѣды, или вовсе ихъ не оставитъ; это будутъ мѣста, соотвѣтствующія наиболѣе темнымъ частямъ рисунка. Наконецъ, въ полутонахъ изображеніе сѣтки будетъ имѣть среднюю отчетливость. Хотя это фотографированіе сѣтки подвергаетъ дѣйствію свѣта всѣ части позитива, а свѣтъ вообще уменьшаетъ чувствительность асфальта на всемъ позитивѣ, тѣмъ не менѣе, разность его чувствительности на разныхъ частяхъ рисунка остается приблизительно прежнею; только для смыванія асфальта понадобится нѣсколько больше времени, чѣмъ сколько было бы нужно до фотографированія сѣтки.

Впрочемъ, разсказанный здѣсь пріемъ фотографированія сѣтки замѣняется другимъ, улучшеннымъ. На металлической доскѣ нарѣзываютъ рядъ тонкихъ и близкихъ другъ къ другу параллельныхъ линій, отпечатываютъ это краской на бумагѣ, а съ оттиска фотографируютъ въ уменьшенномъ видѣ. Такая фотографическая сѣтка или употребляется, какъ негативъ, для нанесенія линій на свѣточувствительный слой позитива, или же ее снимаютъ камерою въ то же время, когда снимаютъ негативное изображеніе съ какого-либо предмета натуры. Полученный по этому способу негативъ будетъ покрытъ сѣтью, равно какъ и снятый съ него позитивъ. Этотъ способъ полученія изображенія для выпуклыхъ гравюръ названъ *автотипіей*. Если приготовляемая гравюра должна быть копіей съ оригинальнаго рисунка, то предлагаютъ художнику рисовать на мелко-рубчатой или зернистой или гофрированной сѣтчатой бумагѣ, покрытой, кромѣ того, рядами тонкихъ и близкихъ между собою слабыхъ линій. Художникъ, рисуя на этой бумагѣ карандашемъ, проводитъ имъ штрихи по выпуклостямъ бумаги, а углубленія сами-собою остаются нетронутыми; только въ темныхъ мѣстахъ нужно зачернить почти все. Работать можно и акварельной кистью; скоблилка также допускается. Грубо-сдѣланный рисунокъ можетъ быть уменьшенъ фотографіей. Вообще многими, здѣсь не упоминаемыми, способами можно получить позитивъ рисунка, покрытый сѣткою или зерномъ, послѣ чего цинковую доску можно

вытравливать. Мы здѣсь прослѣдимъ съ нѣкоторою подробностью послѣдовательное вытравливаніе гравюры по способу Жилло-сына, сравнительно со способомъ Жилло-отца. Этотъ улучшенный способъ представляетъ нѣкоторыя особенности противъ прежняго.

Готовая цинковая доска съ рисункомъ натирается краскою, содержащею въ себѣ небольшое количество воску. Для начала травленія берутъ такую слабую кислоту, которая едва ощутительна на вкусъ, такъ что четверть часа ея дѣйствія производитъ углубленія, едва ощутительныя на осязаніе ногтемъ. Обмывъ и высушивъ доску, ее слегка подогрѣваютъ: краска начинаетъ расплываться и закрываетъ собою мелкія и узкія углубленія вполнѣ, а мелкія и широкія—лишь по краямъ. Гравюра вторично накатывается краскою и посыпается смолистою пылью, которая пристаетъ только къ краскѣ, послѣ чего вторично травятъ доску нѣсколько сильнѣйшею кислотою. Эти пріемы повторяются до двѣнадцати разъ, причемъ всякій разъ кислота усиливается; когда же вся доска окажется покрытою краскою, надо ее отмыть бензиномъ и щелочью. Разсматривая гравюру въ лупу, можно убѣдиться, что большія углубленія представляютъ не гладкія, но неправильно-ступенчатыя стѣнки, которыя, при накатываніи на доску краски, могутъ быть задѣты валькомъ, а потомъ отпечатаются на эстампѣ. Для уничтоженія этихъ ступенекъ, нагрѣвъ доску, накатываютъ на нее краску, состоящую изъ типографской наполовину съ воскомъ и смолой; она спускается частью на стѣнки углубленій, и тогда надо доску охладить, намазать холодной краской и травить кислотою, которая уничтожитъ всѣ неровности большихъ углубленій.

Необходимость употребленія сѣтокъ для выпуклой гравюры, приготовляемой по вышеописаннымъ способамъ, вообще измѣняетъ видъ полученныхъ на цинкѣ фотографій до такой степени, что цинкографія, несомнѣнно, должна быть отнесена къ низшему разряду свѣтопечатныхъ произведеній. Общій рисунокъ передается ею, конечно, вѣрно, но въ подробностяхъ является непріятная для глаза, излишняя неопредѣленность, происходящая отъ того, что сѣтка портитъ мелкіе контуры; свѣтотѣнь неудовлетворительна, потому что сѣтка распредѣлена по рисунку хотя и неравномѣрно, но все-таки механически, а не сообразно съ требованіями художника. Таковы весьма обычные недостатки цинкографій, переполняющихъ современныя иллюстрированныя изданія. Понятна дешевизна этихъ выпуклыхъ гравюръ, требующихъ, для полнаго приготовленія, лишь по четыре или по пяти часовъ. Такая скорость приготовленія клише, разумѣется, служитъ могущественнымъ пособіемъ въ дѣлѣ распространенія иллюстрацій; качественная сторона ихъ также подлежитъ улучшеніямъ, напримѣръ, замѣна сѣтки въ нѣкоторыхъ случаяхъ мелкою зернистостью или крапинками, и улучшенное распредѣленіе того и другаго въ переходахъ отъ свѣта въ тѣни, и т. п.

Въ спеціальныхъ органахъ, посвященныхъ свѣтопечатанію, можно видѣть неостанавливающееся стремленіе къ улучшенію цинкографіи.

Описаніе различныхъ способовъ свѣтопечатанія должно быть дополнено общимъ замѣчаніемъ, касающимся положенія правой и лѣвой сторонъ отпечатаннаго рисунка сравнительно съ оригиналомъ. Неоднократные переводы рисунка сопровождаются перемѣнами въ его расположеніи, но окончательно печатаемое изображеніе должно быть повернуто въ ту же сторону, какъ и оригиналъ. Сообразно съ этимъ, приходится или переснимать негативъ съ обыкновеннаго, или прямо получать его перевернутымъ. Простѣйшій способъ для этой цѣли состоитъ въ томъ, что, помѣщая въ камерѣ свѣточувствительную пластинку, обращаютъ ее лицевой стороной, не къ стекламъ объектива, а обратно; лучи, собирающіеся въ фокусѣ объектива, пройдя предварительно чрезъ всю толщину пластинки, соединяются сзади нея на свѣточувствительномъ слоѣ. Такой негативъ изображаетъ предметы въ положеніяхъ, обратныхъ обыкновенному негативу.

Заключаемъ второй отдѣлъ нашей статьи нѣсколькими библіографическими свѣдѣніями, которыя помогутъ желающимъ ближе ознакомиться съ дѣломъ свѣтопечатанія. Въ книгѣ Лостало (Les procedés de la gravure), о которой было сказано въ первомъ отдѣлѣ этой статьи, помѣщено мало свѣдѣній объ этомъ предметѣ; но много образцовъ различныхъ, хорошо выбранныхъ, выпуклыхъ свѣтопечатныхъ гравюръ украшаютъ книгу и даютъ хорошее понятіе о достоинствахъ новѣйшихъ способовъ гравированія. За спеціальными свѣдѣніями по этому предмету надо обратиться къ сочиненіямъ Видаля и Даванна; первое (Traité pratique de phototypie par M. Leon Vidal, 1879) содержитъ въ себѣ полное для 1879-го года описаніе пріемовъ фотолитографіи или фототипіи, т. е. свѣтопечатанія на манеръ литографскаго, на плоской или почти плоской поверхности. Множество прекрасныхъ политипажей поясняютъ техническую часть производства. Въ первой половинѣ этого труда изложены общія правила свѣтопечатанія, съ частностями, относящимися, повидимому, преимущественно къ французской техникѣ. Вторая часть сочиненія содержитъ въ себѣ краткій сравнительный обзоръ особенностей фототипіи Альберта (альбертотипіи), Гусника, Обернеттера, Монкговена и многихъ другихъ. Къ сочиненію приложены два прекрасныхъ образца фототипіи: одинъ изображаетъ перспективный видъ, другой — человѣческую фигуру на открытомъ воздухѣ. И тотъ и другой сняты съ натуры.

Другое сочиненіе Видаля называется: Traité pratique de photoglyptie, Paris 1881. Оно посвящено исключительно подробному изложенію двухъ способовъ Вудбюри, вкратцѣ очерченныхъ въ нашей статьѣ. Кромѣ ясныхъ и точныхъ техническихъ описа-

ній, дополненныхъ политипажами, въ книгѣ имѣются двѣ безукоризненно отпечатанныя фотоглиптіи—по одному образцу каждаго изъ двухъ способовъ: одинъ отпечатанъ у Лемерсье, въ Парижѣ, другой—у Вудбюри, въ Лондонѣ. Оба эстампа имѣютъ очень небольшіе размѣры: называемъ ихъ безукоризненными въ смыслѣ полнаго подобія фотографіи. Глядя на прозрачность тоновъ фотоглиптіи, думается, что желатинная краска могла бы бы замѣнить обыкновенную граверную или типографскую для печатанія, напримѣръ, гравюръ подъ тушь или сепію,—гравюръ, впрочемъ, уже рѣдкихъ въ наше время. Изъ книги Видаля читатель можетъ узнать о приложеніи фотоглиптіи къ прозрачному печатанію на стеклѣ и о примѣненіи геліопластики Пуатевена къ керамикѣ.

Сочиненіе Даванна (La photographie, traité théorique et pratique, par A. Davanne), изданное въ 1888 году, содержитъ въ себѣ, между прочимъ (во 2-мъ томѣ), подробное изложеніе угольнаго способа фотографскаго печатанія съ негативовъ и свѣтопечатанія трехъ главныхъ типовъ: литографскаго, типографскаго и углубленныхъ гравюръ. Къ книгѣ приложенъ довольно большой и хорошій эстампъ фототипіи съ натуры, перспективнаго содержанія. Въ этомъ сочиненіи упоминается о геліографіи г. Скамони. но коротко и мало-понятно. Подробнѣе объ этомъ говорится въ «Руководствѣ къ геліографіи» Г. Скамони (С.-П.Б. 1872; см. также Beobachtungen im Gebiete der Heliographie, St. Petersb. 1870, его же). Впрочемъ, и самъ г. Скамони излагаетъ свой предметъ недостаточно ясно, съ намѣреніемъ, повидимому, умалчивая о необходимыхъ подробностяхъ. Названныя книжки интересны преимущественно по художественнымъ приложеніямъ: въ русской находится прекрасная копія гравюры В. Шарпа съ картины Аннибала Карраччи. Въ нѣмецкой книжкѣ г. Скамони имѣются двѣ углубленныя геліогравюры, изъ коихъ одна—копія съ рисунка Ѳ. Каменскаго; кромѣ того, на заглавномъ листѣ обоихъ изданій помѣщена одна и таже выпуклая гравюра, исполненная по способу Скамони.

Изъ числа упомянутыхъ въ первой части настоящей статьи книгъ, укажемъ еще на каталогъ всемірной выставки въ Вѣнѣ, содержащій въ себѣ поименованные въ его оглавленіи виды свѣтопечатныхъ гравюръ. Во всякомъ случаѣ, читателю нелегко будетъ разбираться во множествѣ различныхъ названій, которыя ему могутъ встрѣтиться сверхъ приведенныхъ въ настоящей статьѣ. Таковы, напримѣръ, коллотипія, гіалотипія, геліотипія, геліографія, фотогравюра; существеннаго подъ этими названіями скрывается мало, или же это—переиначенія другихъ названій. Всякій практикъ, внося нѣкоторое измѣненіе въ общіе способы свѣтопечатанія, считаетъ своею обязанностью придумать и новое названіе, которое, вдобавокъ, обыкновенно мало или ничего не объясняетъ.

III

Печатаніе нѣсколькими красками.

Издатели книгъ съ давнихъ поръ искали способовъ украшать текстъ сначала цвѣтными заглавными буквами, а потомъ и цѣлыми раскрашенными картинками. Уже въ самомъ началѣ изобрѣтенія книгопечатанія, Петръ Шефферъ отпечатывалъ двумя красками заглавныя буквы манускриптовъ; по его способу, обѣ краски отпечатывались за-разъ. Позднѣе, въ началѣ XVI-го столѣтія, стали появляться эстампы, въ которыхъ фигуры печатались одною краскою, а поле, ихъ окружавшее, печаталось другимъ тономъ, напр., оранжевымъ, зеленоватымъ или коричневымъ, въ подражаніе камеямъ, т. е. маленькимъ барельефамъ или медальонамъ, рѣзаннымъ на камнѣ съ разноцвѣтными слоями. Если не считать подобныхъ попытокъ разноцвѣтнаго печатанія *), то настоящее его начало надо отнести къ срединѣ прошлаго столѣтія, когда граверъ Готье, въ Парижѣ, первый сталъ употреблять четыре краски, а именно желтую, синюю, красную и черную.

Общій пріемъ для печатанія цвѣтныхъ эстамповъ состоитъ въ приготовленіи такого числа гравированныхъ досокъ, сколько красокъ должно войдти въ рисунокъ. Печатаніе повторяется столько же разъ. Первая гравюра даетъ общій легкій рисунокъ, который отпечатывается на бумагѣ черною краскою; эстампъ съ этимъ рисункомъ накладывается на второй экземпляръ гравюры, изображающій синія части рисунка и намазанный синей краской, которая и отпечатывается на бумагѣ. Третья гравированная доска содержитъ въ себѣ только тѣ части рисунка, которыя желты или содержатъ въ себѣ желтый цвѣтъ (наприм., зеленый, составляемый изъ синей и желтой красокъ), а на четвертой награвированы лишь красныя части рисунка или содержащія въ себѣ красный цвѣтъ, какъ составную часть другаго, напримѣръ оранжеваго и фіолетоваго цвѣтовъ. Поэтому третье и четвертое печатаніе вводитъ желтый и красный тона въ рисунокъ.

Таковы были первыя общія основанія красочнаго печатанія, которыя и понынѣ остаются такими, съ тою только разницей, что эстампы, долженствующіе воспроизводить тона картины, печатаются нынѣ десятью, пятнадцатью и большимъ числомъ различныхъ красокъ; столько же должно быть и досокъ, и столько же разъ эстампъ подвергается тисненію. При исполненіи такихъ эстамповъ, трудности дѣлятся между граве-

*) Ластманъ, въ Голландіи (1626), началъ опыты по печатанію красками; Леблонъ, ученикъ Карла Маратти, (1704 г.), продолжалъ ихъ въ Лондонѣ, а потомъ переѣхалъ въ Парижъ, гдѣ былъ въ одно время съ Готье. Леблонъ хотѣлъ употреблять для печатанія только три краски, но его опыты не имѣли большаго успѣха.



Утро молодой дамы

картина Ф. Буше

Фототипія В. И. Штейн. Спб. Почтамтская, 13.

ромъ или рисовальщикомъ и печатникомъ. Рисунокъ долженъ быть повторенъ вполнѣ, или по частямъ, съ большою точностью на каждой гравюрѣ, такъ, чтобы черта приходилась въ черту при печатаніи; поэтому, переводъ рисунка при помощи прорисей на прозрачной бумагѣ или оттисковъ съ первой гравюры дѣлается съ величайшею тщательностью и медленностью. Если какая-нибудь краска нужна для отпечатанія нѣсколькихъ черточекъ или пятенъ во всемъ рисункѣ, то и граверная доска должна изображать только эти маленькія части, которыя, однако, точнѣйшимъ образомъ должны приходиться на надлежащихъ мѣстахъ общаго рисунка, изображеннаго на другой доскѣ. Такія затрудненія, часто почти непреодолимыя въ прежнее время, облегчаются нынѣ употребленіемъ фотографіи. Поверхность граверныхъ досокъ *) или литографическихъ камней покрывается свѣточувствительнымъ слоемъ, на который потомъ накладываютъ негативъ, снятый съ оригинала, подлежащаго воспроизведенію. По полученному позитивному рисунку гравируютъ или рисуютъ на каждой доскѣ только тѣ части, которыя должны быть покрыты одной краской, причемъ принимаютъ во вниманіе, что, для составленія сложныхъ тоновъ, надо, чтобы простѣйшіе тона налегали одинъ на другой краями или иными частями рисунковъ, изображенныхъ на различныхъ частяхъ. Тамъ, гдѣ желтое приходится—положимъ—на зеленомъ, получится желто-зеленый переходный тонъ между обоими названными, и т. д.

Когда граверъ отдастъ оконченныя доски печатнику, то этотъ послѣдній печатаетъ сперва пробный эстампъ, по которому удостовѣряются, что какъ основныя краски оригинальнаго рисунка, такъ и переходные между ними тона, занимаютъ каждый сколько мѣста, сколько слѣдуетъ; въ случаѣ какихъ-либо неисправностей, граверъ додѣлываетъ или исправляетъ въ каждой доскѣ все, что оказывается нужнымъ. Тогда печатникъ пускаетъ первый камень или доску подъ прессъ и отпечатываетъ однимъ тономъ требуемое число экземпляровъ на слегка влажной бумагѣ. Когда краска на этихъ листахъ подсохнетъ, то ихъ накладываютъ на вторую доску гравюры, на которой нанесены по угламъ значки или установлены шпильки, которыя должны пройдти чрезъ отверстія на углахъ бумаги, образовавшіяся при первомъ печатаніи. Такую точность надо соблюдать при накладываніи печатаемаго листа на каждый новый камень, въ противномъ случаѣ краска ложится мимо назначеннаго для нея контура, внутри его, или снаружи. Вообще неточное печатаніе портитъ и очертанія всѣхъ частей предметовъ, и тона, по крайней мѣрѣ, въ мѣстахъ постепеннаго перехода одного въ

*) Меццотинта (черная манера) и гравированіе точками были наиболѣе употребительны; но и гравюра рѣзцомъ, рулеткой и колыбелькой (berceau), и офортъ, тоже иногда служили для печатанія красками, причемъ иногда бывало нужно оканчивать рисунокъ кистью уже на отпечатанныхъ съ досокъ эстампахъ.

другой. Трудность исполненія работы надо признать еще большею, если вспомнить, что печатникъ долженъ съ каждой доски отпечатывать съ такою же обдуманностью и внимательностью, съ какой онъ печаталъ бы одноцвѣтную гравюру.

Въ сочиненіи Лосталь, уже упомянутомъ въ настоящей статьѣ, есть таблица, объясняющая ходъ литографическаго печатанія четырьмя красками. На одномъ листѣ бумаги изображенъ рисунокъ одной и той же вазы четыре раза: первый отпечатанъ только черной краской, второй — черной и желтой, третій—черной, желтой и красной и, наконецъ, четвертый—тремя предыдущими красками и еще синей. Этотъ объяснительный эстампъ печатанъ съ четырехъ камней. На первомъ нарисована ваза четыре раза, со всѣми ея выпуклостями и вогнутостями, со всѣми тѣнями и свѣтлыми частями; послѣднія вовсе не покрыты карандашомъ, и по отпечатаніи выходятъ на бумагѣ бѣлыми. Таковъ былъ рисунокъ, сдѣланный на первомъ камнѣ, который накатывался черною краской, такъ что всѣ четыре рисунка одной и той же вазы вышли, по отпечатаніи, черными. На второмъ камнѣ ваза нарисована только три раза, и притомъ рисунокъ каждой разъ содержитъ только тѣ части, которыя, по отпечатаніи, должны были выйдти желтыми, а также оранжевыми и зелеными отъ примѣси желтаго къ красному и синему; рисунокъ дѣлается обыкновеннымъ чернымъ литографскимъ карандашомъ, который, послѣ обыкновенной обработки камня съ готовымъ рисункомъ, какъ было сказано у насъ вообще о литографіи, накатывается желтою краскою. Напомнимъ, что карандашъ чрезъ нѣкоторое время вовсе смывается скипидаромъ, а оставшіеся послѣ него жирные слѣды, при первомъ послѣдующемъ накатываніи, принимаютъ на себя желтую краску. На третьемъ камнѣ нарисованы только двѣ вазы, и поверхность его натирается красною краскою; послѣ печатанія съ этого камня, на третьемъ и четвертомъ изображеніяхъ вазы проявляются тона красный и кранолевый. Одна ваза на четвертомъ камнѣ составляетъ весь его рисунокъ, натираемый синею краской. Послѣ четвертаго отпечатанія эстампа, послѣдняя, т. е. четвертая ваза получила, кромѣ поименованныхъ тоновъ, еще синій, зеленый (отъ наложенія синяго на желтый), фіолетовый (отъ наложенія синяго на красный) тона. Окончательно на эстампѣ имѣется четырехкратный рисунокъ одной вазы.' Первый рисунокъ—однотонный сѣрый съ бѣлыми частями, второй—желтый на сѣромъ и съ нѣкоторыми бѣлыми частями, въ третьемъ прибавилось красное и оранжевое и т. д. Во всѣхъ, сѣрое подъ краснымъ даетъ округлость нарисованной вазѣ.

Олеографическое печатаніе есть литографское, со многихъ камней; краска, употребляемая для печатанія, во всякомъ случаѣ, бываетъ масляная, и олеографическая отличается лишь мало отъ обыкновенной типографской. Для ускоренія высыханія, къ маслу прибавляется та или другая сушка. Въ олеографіи

краски накладываются густо, въ подражаніе живописи, и на засыхающемъ слоѣ оттискивается холстъ, для увеличенія сходства олеографическаго эстампа съ картиною, писанною на холстѣ. Прежде всего печатаютъ плотными или корпусными красками, а потомъ, уже сверхъ нихъ, прозрачными лессировочными.

Печатать красками можно и съ металлическихъ гравюръ, приготовленныхъ на подобіе акватинтъ или подъ тушь (au lavis), всегда съ нѣсколькихъ досокъ. Для подражанія акварели употребляютъ въ печатаніи болѣе прозрачныя краски, чѣмъ въ олеографіи. Углубленныя гравюры на металлѣ, при намазываніи ихъ краской, удерживаютъ ее въ разныхъ мѣстахъ слоями различной толщины, смотря по степени углубленія; по этой причинѣ такія гравюры представляютъ возможность, при повторенномъ печатаніи, смѣшивать большое количество одной краски съ малымъ количествомъ другой, и наоборотъ. Такимъ образомъ, переходъ изъ одного тона въ другой легче выражается печатаніемъ съ металлическихъ вогнутыхъ гравюръ, чѣмъ литографіей. Нѣкоторые англійскіе и американскіе эстампы, отпечатанные въ подражаніе акварели, замѣчательны совершенствомъ техническаго исполненія.

Печатаніе красками съ выпуклыхъ гравюръ, помѣщаемыхъ въ текстѣ книги, еще желательнѣе, чѣмъ печатаніе литографское, или съ вогнутыхъ гравюръ,— въ видахъ болѣе легкаго размноженія художественныхъ произведеній. Основаніе этого рода печатанія такое же, какъ и всѣхъ другихъ способовъ, т. е. надо приготовить столько деревянныхъ или металлическихъ гравюръ, сколькими красками хотятъ печатать рисунокъ. Въ каждомъ изъ клише сохраняется лишь та часть гравюры, которая должна быть намазана одной какой-нибудь краской. Текстъ отпечатывается одновременно съ однимъ изъ клише; остальныя клише ставятся послѣдовательно одно за другимъ. Въ этомъ родѣ печатанія стараются обойдтись небольшимъ числомъ клише и передаютъ рисунокъ широкими однородными цвѣтными поверхностями, не заботясь о переходѣ тоновъ въ смѣшеніи красокъ до такой степени, какъ при первыхъ двухъ видахъ печатанія. Одна изъ книгъ, о которыхъ въ первой части этого труда данъ былъ отзывъ (Die Buchdruckerkunst, von Waldow), содержитъ въ себѣ главу, трактующую о типографскомъ печатаніи красками. Къ ней приложены таблицы съ образцами красокъ и отпечатанные рисунки, между прочимъ, букетъ цвѣтовъ въ девять тоновъ. На большомъ отдѣльномъ листѣ сдѣланы отпечатки черной краской съ восьми различныхъ цинковыхъ клише, которыя, при печатаніи букета, были натираемы каждая одной краской. Девятый оттискъ служитъ для обозначенія контуровъ рисунка.

Мы принуждены говорить здѣсь коротко о печатаніи красками, вопервыхъ потому, что для этого рода воспроизведенія картинъ или рисунковъ служатъ тѣ же способы гравированія,

какъ и для печатанія въ одинъ тонъ, а вовторыхъ потому, что очень трудно дать точное описаніе сложной работы гравера и печатника въ этомъ случаѣ. Затѣмъ, переходя къ примѣненіямъ свѣтописи къ печатанію красками, мы должны оговориться, что многіе технические пріемы, относящіеся сюда, обыкновенно составляютъ личный секретъ изобрѣтателей или усовершенствователей, которые, изъ за своихъ выгодъ, не хотятъ обнародовать подробности придуманныхъ ими техническихъ пріемовъ.

Эти секреты, конечно, мало-помалу разоблачаются, а нѣкоторые уже открыты вполнѣ; но пока приходится довольствоваться только указаніями, что такой - то печатаетъ красками лучше, чѣмъ другой. Большое впечатлѣніе производятъ печатныя акварели Гупиля и К°. Въ нихъ совсѣмъ незамѣтны очертанія, какъ нѣчто искуственное и постороннее рисунку. Совершенство этого печатанія происходитъ отъ того, что фотоглиптическое клише, съ котораго производится печатаніе, намазываютъ вдругъ всѣми надлежашими красками, т. е., другими словами, сама форма раскрашивается, на что нужна постоянная художественная работа, потому что, по мѣрѣ печатанія, нужно безпрестанно возобновлять это раскрашиваніе. Трудно думать, чтобы можно было по такому способу напечатать больше одного экземпляра безъ дальнѣйшей подправки раскрашенной формы. Такимъ образомъ, это знаменитое печатаніе мало отличается по процессу отъ прежняго раскрашиванія эстамповъ, но даетъ, несомнѣнно, лучшіе результаты.

На страницахъ «Вѣстника изящныхъ искуствъ» *) мы имѣли случай говорить, что непосредственное фотографическое сниманіе красками въ настоящее время недостижимо. Хотя и найдены способы получить на свѣточувствительномъ слоѣ изображеніе съ приблизительными цвѣтами оригинала, однако неизвѣстны средства защитить отъ разрушительнаго дѣйствія свѣта даже и такое несовершенное изображеніе. Мы возвращаемся къ этому предмету потому, что фотографическое сниманіе и печатаніе составляютъ также одно изъ средствъ размноженія художественныхъ произведеній. Вдобавокъ, вышеназванные опыты цвѣтной свѣтописи, не увѣнчавшіеся практическими успѣхами, привели къ другимъ, косвеннымъ методамъ печатанія красками, которое иногда называется фотохроміей.

Для полученія позитива, окрашеннаго цвѣтами натуральнаго предмета, Дюко-дю-Горонъ придумалъ снимать съ предмета негативы, ставя передъ камерой цвѣтныя стекла или иныя пластинки зеленаго, оранжеваго и фіолетоваго цвѣтовъ. Такъ какъ свѣтлыя части предметовъ натуры выходятъ на негативѣ темными, то на первомъ негативѣ всѣ предметы или ихъ части зеленаго цвѣта являются темными, на второмъ негативѣ темными будутъ оранжевые предметы, на третьемъ — фіолетовые. Съ

*) «Свѣтопись, какъ вспомогательное средство живописи», В. из. иск., 1889.

другой стороны, свѣтлыя части перваго негатива происходятъ отъ удержанія зеленымъ стекломъ лучей такого цвѣта, который служитъ дополнительнымъ къ зеленому, т. е. краснаго. Во второмъ негативѣ, мѣста, оставшіяся свѣтлыми, соотвѣтствуютъ тѣмъ частямъ натуральнаго предмета, которыя имѣютъ цвѣтъ, непропускаемый вторымъ, т. е. оранжевымъ стекломъ; это будетъ именно синій цвѣтъ. Наконецъ, темныя мѣста третьяго негатива соотвѣтствуютъ предметамъ желтаго цвѣта, потому что желтые лучи не проходятъ сквозь фіолетовое стекло.

Съ каждаго изъ трехъ, полученныхъ такимъ образомъ, негативовъ надо снять на чувствительномъ желатинномъ слоѣ по соотвѣтственному позитиву. Первый, своими свѣтлыми частями, изображаетъ красные предметы, или такіе, въ цвѣтъ которыхъ красный входитъ, какъ составной; второй негативъ изобразитъ всѣ тѣ предметы, въ окраску которыхъ входитъ синій цвѣтъ, а третій — предметы желтые. Если желатинный слой перваго позитива будетъ предварительно окрашенъ въ соотвѣтственный красный цвѣтъ, а втораго и третьяго въ синій и желтый цвѣта, то, приготовивъ всѣ три позитива на тонкихъ слояхъ желатины и наложивъ первый слой на второй и третій на второй, получимъ цвѣтное изображеніе предмета, въ которомъ, кромѣ названныхъ трехъ цвѣтовъ, передадутся и смѣшенія ихъ, наприм. зеленый, оранжевый и т. д.

Таковъ способъ Дюко-дю-Горона для полученія цвѣтныхъ свѣтописей, дающій, однако, результаты, далеко не соотвѣтствующіе дѣйствительнымъ цвѣтамъ. По замѣчанію одного критика, здѣсь краски взяты не изъ природы, а изъ москательной лавки, отъ дрогиста.

Вмѣсто того, чтобы печатать позитивы на цвѣтной желатинѣ, приготовляютъ, посредствомъ трехъ негативовъ, три позитивныя клише на камнѣ, или на металлѣ, и потомъ, покрывая одно изъ нихъ красной краской, другое синей и третье желтой, печатаютъ съ нихъ эстампъ, подобно тому, какъ съ обыкновенныхъ гравюръ.

Видаль слѣдуетъ, въ сущности, тому же пути, какъ и Дюко-дю-Горонъ, но предпочитаетъ обрабатывать негативы обыкновеннымъ ретушированіемъ отъ руки: на одномъ негативѣ задѣлываютъ всѣ части изображенія, которыя въ позитивѣ не должны содержать синяго цвѣта, на другомъ—все, что не должно содержать желтаго; на третьемъ дѣлаютъ то же самое для краснаго. Послѣ того получаютъ три позитива, по одному для каждаго изъ трехъ названныхъ цвѣтовъ. Цвѣта изображенія въ эстампѣ выходятъ лучше при употребленіи пяти и болѣе позитивовъ. Поэтому, свѣтопись употребляется въ этомъ способѣ лишь для того, чтобы на всѣхъ клише былъ съ точностью одинъ и тотъ же рисунокъ, расцвѣчиваніе же ему сообщается болѣе или менѣе художественною работою руки. Такимъ образомъ, первая и самая оригинальная часть способа Дюко-дю-Горона, т. е. разложеніе цвѣ-

товъ предмета на составныя части помощью цвѣтныхъ стеколъ, оказывается совершенно откинутою. Мы думаемъ, что, дѣйствительно, методы Дюко-дю-Горона, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, не основательны. Каждый изъ позитивовъ, дѣйствительно, будетъ содержать въ себѣ части предмета, окрашенныя въ цвѣта, дополнительные къ зеленому, или оранжевому, или фіолетовому цвѣтамъ стеколъ; эти дополнительные цвѣта суть цвѣта тѣхъ лучей, которые удержаны цвѣтными стеклами, т. е. которые не могли пройдти сквозь нихъ. Окончательно, если всѣ дополнительные цвѣта, т. е. лучи, поглощенные стекломъ, соотвѣтственнымъ образомъ соединить, то получится изображеніе предмета съ его дѣйствительною окраскою. Но, вопервыхъ, все, что поглощено стекломъ и что перешло въ дополнительные цвѣта на позитивахъ, можетъ не составлять полной совокупности лучей, вышедшихъ изъ предмета. Если бы даже это сомнѣніе оказалось неосновательнымъ и излишнимъ, остается другое, гораздо болѣе важное, а именно: соединенія желтыхъ, красныхъ и синихъ лучей между собою даютъ въ природѣ иные цвѣта, чѣмъ смѣшенія и наложенія красокъ тѣхъ же цвѣтовъ на эстампѣ. Напримѣръ, синіе и желтые лучи въ натурѣ образуютъ цвѣтъ, близкій къ бѣлому, а двѣ краски тѣхъ же цвѣтовъ образуютъ зеленый цвѣтъ. Изъ этого слѣдуетъ, что если подобрать матеріальныя краски такихъ цвѣтовъ, каковы дополнительные къ зеленому, оранжевому и фіолетовому стекламъ, то въ ихъ смѣшеніи произойдутъ во многихъ мѣстахъ не тѣ тона, какъ въ натурѣ. Это несходство, или даже противорѣчіе, можно до нѣкоторой степени обойдти или ослабить подборомъ красокъ для печатанія съ позитивовъ; но результаты этихъ опытовъ, какъ кажется, оказались неудовлетворительными.

Ангереръ, въ Вѣнѣ, производитъ измѣненія въ негативѣ особеннымъ, по его словамъ, способомъ, а именно фотографическимъ путемъ, но какимъ именно—онъ съ точностью не объясняетъ. Онъ прилагаетъ свой методъ преимущественно къ цвѣтной цинкографіи, т. е. къ печатанію типографскимъ прессомъ съ выпуклыхъ цинковыхъ гравюръ, изъ которыхъ каждая приготовляется обыкновеннымъ путемъ постепеннаго вытравленія, по методу, объясненному во второй части нашей статьи. Печатаніе красками съ фотоцинкогравюръ называютъ фотохроміей, печатаніе съ камня, на которомъ нанесены надлежащіе позитивы — хромофототипіей; но эта терминологія сбивчива.

Въ виду большаго интереса, представляемаго типографскимъ печатаніемъ цвѣтныхъ изображеній, мы сообщимъ нѣсколько свѣдѣній о ходѣ печатанія этого рода и о внѣшнемъ отличіи печатныхъ типографскихъ изображеній отъ обыкновенныхъ хромолитографическихъ. Наиболѣе простые цвѣтные рисунки Ангереръ и Гешль воспроизводятъ, по меньшей мѣрѣ, съ четырехъ или пяти клише, а именно съ трехъ для основныхъ цвѣтовъ—желтаго, краснаго и синяго, одного для соединительнаго сѣраго

тона, и одного для контура въ блѣдно-коричневомъ тонѣ. Для рисунковъ, болѣе богатыхъ красочными тонами, Ангереръ употребляетъ отъ четырехъ до шестьнадцати красокъ. Впрочемъ, на счетъ успѣха очень сложныхъ типографскихъ цвѣтныхъ печатаній, мнѣнія раздѣляются: многіе думаютъ, что болѣе простые рисунки выходятъ удовлетворительнѣе сложныхъ.

Порядокъ наложенія красокъ не безразличенъ, но вообще онъ таковъ, какой употребляется въ хромолитографіи, т. е. плотныя краски отпечатываются сначала, а лессировочныя подъ-конецъ. При большомъ числѣ красокъ, отпечатывается сначала общій мѣстный тонъ (couleur locale), или тѣлесный для лица, потомъ желтый, сѣрый, розовый и синій, затѣмъ, четыре или пять лессировочныхъ красокъ и, наконецъ, контурный. Первыя краски смѣшиваются со свинцовыми бѣлилами въ соотвѣтственномъ количествѣ, и каждая послѣдующая отпечатывается послѣ того, какъ предыдущая совершенно высохла. Сушка употребляется, но не всякая; совѣтуютъ избѣгать копаловыхъ или даммаровыхъ лаковъ и придерживаться борнокислаго марганца. Всякій нижній слой долженъ быть способенъ впитывать въ себя верхній слой краски; поэтому, къ плотнымъ краскамъ прибавляютъ мѣла. Цинковыя клише требуютъ приправокъ, какъ и при печатаніи одною черною краскою. Вообще работа печатника красками очень сложна.

Типографское печатаніе даетъ рисунки подъ акварель, которыхъ тона могутъ имѣть болѣе блеска, чѣмъ въ обыкновенной хромолитографіи, гдѣ краски сохраняютъ карандашный, такъ сказать, характеръ и болѣе матовы. Вообще этотъ родъ печатанія ежегодно улучшается, и хорошая будущность его несомнѣнна, въ особенности для рисунковъ легко и эскизно раскрашенныхъ. Но до настоящихъ художественныхъ произведеній типографскому красочному печатанію далеко. Печатаніе съ камня при пособіи свѣтописи пошло дальше, но обходится гораздо дороже хромолитографіи и олеографіи. Однотонные эстампы гораздо художественнѣе, чѣмъ печатанные многими красками, такъ что, если мы и говорили про удивительные эстампы подъ акварель, то это надо понимать относительно. Что касается до олеографіи, которая вначалѣ своего появленія возбудила несоотвѣтственно большія ожиданія, то она привлекаетъ вкусы извѣстнаго числа любителей болѣе яркостью и чистотою тоновъ, чѣмъ нѣжностью. Однако нельзя не признать ея значенія, хотя бы и второразряднаго, въ дѣлѣ распространенія изящныхъ произведеній.

Читатели, можетъ быть, замѣтятъ, что мы здѣсь не указываемъ на изданія, въ которыхъ можно видѣть образцы различныхъ родовъ цвѣтопечатанія. Въ книгѣ: «Вѣнская выставка», о которой мы уже упоминали, читатель можетъ видѣть нѣчто въ этомъ родѣ; голова старухи даже весьма замѣчательна, но, къ сожалѣнію способъ, которымъ она отпечатана, неизвѣстенъ. Въ «Фотографическомъ Ежегодникѣ» (Jahrbuch der Photographie und Repro-

ductionstechnik, 1890) Эдера помѣщены два образца, изъ которыхъ одинъ, морской видъ съ парусными судами—подъ акварель—довольно интересенъ, но далекъ до художественности. Что касается до олеографій, то онѣ слишкомъ хорошо извѣстны всякому, какъ излюбленный родъ премій къ большинству иллюстрированныхъ журналовъ. Въ редакціи журнала остается болѣе или менѣе хорошій подлинникъ картины, а подписчики получаютъ болѣе или менѣе слабое его воспроизведеніе.

Не будемъ, впрочемъ, требовать отъ механическаго печатанія недостижимой для него степени художественности и отдадимъ справедливость уже достигнутымъ результатамъ. Краски имѣютъ такую привлекательность, что для нихъ прощаются тѣ несовершенства эстамповъ, печатанныхъ красками, какія были бы поставлены въ упрекъ черной гравюрѣ.

IV

Прошедшее и будущее гравернаго искуства.

Быстрые успѣхи свѣтопечатанія въ послѣднее десятилѣтіе отняли много работы у граверовъ, въ особенности у граверовъ на деревѣ. Всякое крупное механическое изобрѣтеніе имѣетъ послѣдствіемъ отчужденіе бо̀льшаго или меньшаго числа рабочихъ рукъ отъ того или другаго дѣла. Оставляя въ сторонѣ экономическій и соціальный вопросъ о переходѣ работы изъ однѣхъ рукъ въ другія, мы разсмотримъ вліяніе современныхъ способовъ размноженія изящныхъ произведеній на будущее и, отчасти, на современное значеніе гравера среди художниковъ.

Въ свѣтопечатаніи, при исполненіи клише, есть своя механическая и физико-химическая процедура, не имѣющая ничего общаго ни съ художественнымъ настроеніемъ, ни съ нервнымъ возбужденіемъ, ни съ другими особенностями состоянія художника въ періодъ его приготовленія къ работѣ и во время работы. Свѣтопись и свѣтопечатаніе суть дѣтища науки; поэтому не видимъ ли мы, что наука и техника берутъ изъ области, исключительно прежде принадлежавшей искуству, то, что имъ принадлежитъ по праву, и не слѣдуетъ ли изъ того, что прежнія опредѣленія художественности произведенія страдаютъ нѣкоторою неточностью?

Граверъ обыкновенно передаетъ намъ чужое произведеніе, чаще всего картину, въ особенномъ и упрощенномъ видѣ. Исполняя въ одинъ тонъ то, что сдѣлано красками, онъ дѣлаетъ нѣчто, подобное переложенію оркестровой музыкальной піесы для игры на фортепьяно. Однако же, являясь только истолкователемъ чужаго произведенія, онъ все-таки совершаетъ трудное дѣло: передавая условными штрихами впечатлѣніе оригинала, писаннаго масляными красками, онъ исполняетъ, можетъ быть, бо-

лѣе трудную работу, чѣмъ живописецъ, копирующій чужую картину на такомъ же матеріалѣ и такими же красками, какіе были употреблены въ подлинникѣ. Но какъ ни велика трудность граверпаго дѣла, самостоятельность гравера копирующаго имѣетъ второстепенное значеніе въ области искуства, вся исчерпываясь своеобразностью способа истолкованія, т. е. манерой гравированія.

Мы долго останавливались на классификаціи способовъ гравированія по отношенію къ подражанію оригиналу или натурѣ и раздѣлили ихъ на два главные отдѣла. Къ первому изъ нихъ относятся тѣ способы гравированія, которые передаютъ свѣтотѣнь и формы условными штрихами или иными знаками; ко второму—передача свѣтотѣни съ такою же непрерывностью, какую мы замѣчаемъ въ природѣ или въ картинѣ. Такой способъ передачи свѣтотѣни можетъ быть названъ естественнымъ, въ противоположность другому, искуственному, или условному. Въ этомъ отношеніи, всего ближе къ природѣ подходитъ свѣтопись, по крайней мѣрѣ, въ тѣхъ случаяхъ, когда она передаетъ свѣтотѣнь вѣрно. Черная манера, акватинта, гравюра подъ тушь (au lavis), литографія, всѣ эти способы могутъ быть отнесены къ отдѣлу естественнаго воспроизведенія, тогда какъ гравированіе рѣзцомъ, или иглою — къ первому, условному воспроизведенію натуры.

Изъ условныхъ способовъ гравированія, особеннаго, въ извѣстныхъ отношеніяхъ, вниманія заслуживаетъ гравированіе рѣзцомъ (бюренемъ), характеризуемое правильностью линій, параллельныхъ по группамъ и пересѣкающихся какъ-бы по нѣкоторому закону. Разсматривая направленіе этихъ линій, ихъ изгибы и пересѣченіе съ другими линіями, можно убѣдиться,что онѣ удовлетворяютъ геометрическимъ требованіямъ перспективы. Поставьте передъ собою гипсовую голову и вообразите себѣ рядъ параллельныхъ плоскостей, которыя, дойдя до гипса, оставляли бы на немъ слѣды, т. е. линіи. Такія линіи будутъ восходить на выпуклости, напримѣръ, на щеки, на носъ, и опускаться въ вогнутыя части лица и головы, и если бы были видимы, наприм., проведены карандашемъ, то, разсматриваемыя съ нѣкотораго разстоянія, давали бы понятіе о рельефѣ, по крайней мѣрѣ, по направленію проведенныхъ плоскостей. Впечатлѣніе рельефа будетъ полнѣе, если подобнымъ образомъ провести на гипсовой головѣ еще рядъ линій—слѣдовъ новой группы параллельныхъ между собою плоскостей, пересѣкающихся съ первыми; новые слѣды, перекрещивающіеся съ первыми, будутъ указывать выпуклости и впадины по новому направленію. Проводя, затѣмъ, еще дополнительные слѣды по мѣстамъ отъ новыхъ добавочныхъ параллельныхъ плоскостей, наклоненныхъ къ обѣимъ, прежде проведеннымъ, группамъ, можно все лучше и лучше выражать части общаго рельефа.

Исчертивъ гипсовую голову подобными линіями, проведенными, конечно, по наиболѣе соотвѣтственнымъ направленіямъ. которыя граверъ найдетъ скорѣе, чѣмъ геометръ, будемъ прове-

денныя карандашемъ линіи расширять во всѣхъ частяхъ данной головы, которыя находятся въ тѣни и въ полутѣни. Окончивъ работу, освѣтимъ голову со многихъ сторонъ, такъ, чтобы на ней совсѣмъ не было тѣней; безъ проведенныхъ линій голова показалась бы плоскою, но, будучи фотографирована со всѣми проведенными линіями, она представитъ нѣкоторое подобіе гравюры, которую можно назвать геометрическою.

Я нисколько не думаю, чтобы подобнымъ путемъ можно было сдѣлать хорошій граверный рисунокъ, но утверждаю, что граверъ-бюренистъ, вырѣзывая на мѣди голову, безотчетно руководится геометрическими соображеніями, прикрытыми художественнымъ чувствомъ. Правильность линій въ гравюрахъ этого рода имѣетъ своеобразную красоту, но служитъ основной причиной той холодности, которою вѣетъ отъ эстамповъ, исполненныхъ этимъ, такъ называемымъ, классическимъ способомъ. Нѣкоторые граверы вырѣзываютъ частые и близкіе одинъ къ другому штрихи и, проводя много дополнительныхъ черточекъ по различнымъ направленіямъ, удаляются отъ нормальной, такъ сказать, манеры и приближаются къ обыкновенной тушевкѣ.

Своеобразная красота линій, геометрически необходимыхъ для выраженія рельефа, прельщаетъ многихъ художниковъ-рисовальщиковъ, которые и переносятъ эту манеру въ литографское рисованіе, только затушевывая карандашемъ промежутки между главными штрихами. Подобнымъ образомъ и офортисты, хотя и совершенно свободные въ проведеніи линій иглою и ненуждающіеся въ тѣхъ долгихъ соображеніяхъ, которыя предшествуютъ исполненію гравюры классическою манерою, — даже и они, въ работѣ головы и другихъ частей тѣла, отдаютъ долгъ геометрической правильности. То же дѣлаютъ и граверы на деревѣ. Вообще, склонность къ рисованію или гравированію округлыми линіями нельзя объяснить одной привязанностью къ преданію и подражаніемъ классической гравюрѣ; потребность въ такомъ рисованіи, очевидно, проистекаетъ изъ безотчетныхъ ощущеній геометрической перспективы.

Гравированію рѣзцомъ на мѣди принадлежитъ преимущественно извѣстная область, внѣ которой, какъ наприм. въ пейзажѣ, этотъ, мало послушный вольнымъ движеніямъ руки инструментъ не можетъ такъ хорошо выражать свойства предметовъ (наприм. листвы дерева), какъ онъ выражаетъ человѣческое тѣло, складки одежды и т. п. Не смотря на нѣкоторые отличные образцы гравированныхъ пейзажей, все же слѣдуетъ признать, что рѣзецъ мало пригоденъ для художественныхъ произведеній этого рода и еще менѣе способенъ выражать эскизы, вольно-сдѣланные наброски и другія непосредственныя воспроизведенія художественныхъ впечатлѣній.

Рисованіе или черченіе иглой по лаку, которымъ покрывается мѣдная доска, и затѣмъ вытравливаніе кислотою нари-

сованнаго, столь прославленное съ давнихъ временъ работами Рембрандта, привлекало и привлекаетъ къ себѣ симпатіи большаго числа художниковъ, такъ какъ этотъ способъ гравированія выводитъ ихъ изъ зависимости отъ настоящихъ спеціалистовъ-граверовъ. Правда, при гравированіи травленіемъ художникъ отчасти подчиняется прихотямъ кислоты, посвоему распоряжающейся тонкостями его рисунка; но сноровка, которую даетъ долгій опытъ, ослабляетъ непріятности этого подчиненія. Все же, если позволительно употреблять слово «удача» при оцѣнкѣ гравюры, то скорѣе можно его примѣнить къ гравированію травленіемъ, чѣмъ къ гравюрѣ рѣзцомъ. Съ другой стороны, холодная систематичная обдуманность классическихъ гравюръ, въ сравненіи съ горячностью исполненія офортовъ, нерѣдко теряетъ въ глазахъ впечатлительнаго любителя.

Гравированіе крѣпкой водкой болѣе употребительно для оригинальныхъ произведеній, чѣмъ для копированія. Хотя многіе эстампы, копіи съ картинъ, писанныхъ масляными красками, и свидѣтельствуютъ въ примѣнимости офорта и въ этомъ подчиненномъ случаѣ, однако подобная гравюра первенствуетъ все-таки въ исполненіи самостоятельнаго сочиненія ея же авторомъ.

Извѣстная доля успѣшности эстампа, какимъ-бы способомъ гравюра ни была сдѣлана, всегда принадлежитъ печатнику, но въ офортѣ больше, чѣмъ въ классической гравюрѣ. Поэтому, нѣкоторые граверы крѣпкой водкой доводятъ выработку гравюры до такой оконченности, что печатнику остается передать въ эстампѣ лишь то, что вполнѣ ясно выражено самой гравюрой во всѣхъ деталяхъ, безъ дальнѣйшихъ прибавленій, о которыхъ мы говорили въ своемъ мѣстѣ.

Тонкія линіи, производимыя иглою, мало разнообразныя по ширинѣ и силѣ, небрежно и прихотливо разбросанныя въ офортѣ, не очень ласкаютъ зрѣніе непривычныхъ любителей искуства; мягкія, нѣсколько расплывающіяся черты карандаша, то широкія, то тонкія, слабыя или сильныя, успокоительнѣе дѣйствуютъ на глазъ. Это было причиной того, что граверы стали подражать карандашному исполненію и въ травленіи кислотой, и въ сухомъ гравированіи на металлѣ (и даже на деревѣ). Гравюры на мѣди, исполненныя въ подражаніе карандашу, требуютъ огромнаго труда и въ техникѣ своей представляютъ много совершенно механическаго дѣла; тутъ употребляется и металлическая рулетка, и колыбелька (berceau), и выбиваніе, и вообще много вспомогательныхъ средствъ, почти исключающихъ свободу изъ безъ того уже стѣсненнаго, въ художественномъ отношеніи, граверннаго дѣла. Изобрѣтенное въ прошедшемъ столѣтіи гравированіе этого рода имѣло цѣлью тождественное воспроизведеніе карандашныхъ рисунковъ знаменитыхъ художниковъ, но было вскорѣ вытѣснено литографіей. Всякій художникъ, послѣ нѣкотораго упражненія, можетъ рисовать на камнѣ почти съ такою же свободою, какъ и на бумагѣ.

Наше, хотя и краткое, изложеніе техническихъ пріемовъ гравированія показало читателю необходимость для гравера порядочнаго арсенала орудій для приданія поверхности металла то того, то другаго вида. Мы неоднократно упоминали также о томъ, что почти въ каждомъ видѣ гравированія были достигнуты изумительные результаты; вполнѣ справедливо сказать это и относительно гравированія подъ тушь (или сепію).

Нигдѣ эти виды гравированія не имѣли такого большаго развитія и успѣха, какъ въ Англіи, и нигдѣ, какъ въ этой странѣ, не развились такъ вспомогательныя механическія средства для приданія гравюрамъ крайней тонкости и чистоты, недостижимой для руки человѣка; маленькія англійскія гравюры на стали почти можно разсматривать въ увеличительное стекло. Какое сравненіе техники живописца масляными красками, почти ни въ чемъ не нуждающагося, кромѣ кистей и шпахтеля, съ работой гравера, переходящаго отъ машины къ иглѣ, или къ рѣзцу, или къ кислотѣ, или къ растворяющему дѣйствію гальваническаго тока,—гравера выглаживающаго, рѣжущаго, скоблящаго, царапающаго и вообще ни на минуту не покидающаго механической мастерской съ ея наборомъ всевозможныхъ инструментовъ! Граверному искуству уже принадлежала своя маленькая область технологіи въ то время, когда развилась свѣтопись съ ея физико-химическими пріемами, какъ соперница гравюры.

Еще задолго до современнаго состоянія свѣтопечатанія, гравюрѣ предвѣщалось полное паденіе; но это предсказаніе не совсѣмъ сбывается: гравюра должна была посторониться, но не сошла съ дороги. Конечно, нѣкоторые ея виды, уже наполовину механическіе, не имѣютъ права жаловаться, что механическіе пріемы въ ихъ области искуства замѣнены физико-химическими. Оптическія стекла, свѣточувствительныя пластинки, желатина, соли серебра, желѣза и платины и множество другихъ веществъ, наполняющихъ лабораторію фотографа, дѣлаютъ свое дѣло не хуже нарѣзныхъ машинъ, скоблилокъ и рулетокъ, а когда будутъ дѣлать его лучше—любителямъ искуства останется только радоваться.

Такое мнѣніе и выражаетъ Лостало въ книгѣ, которую мы рекомендовали читателю для первоначальнаго ознакомленія съ разновидностями гравированія и свѣтопечатанія. Онъ прямо и откровенно говоритъ: «Свѣтопечатные способы тѣмъ хороши, что устраняютъ одного истолкователя изъ двоихъ (т. е. рисовальщика и гравера); остается считаться только съ однимъ переводчикомъ картины, подлежащей гравированію,—съ рисовальщикомъ. Такимъ образомъ, возможность ошибокъ уменьшается вдвое». Лостало долженъ былъ бы сказать, что свѣтопись дѣлаетъ ненужнымъ то рисовальщика, то гравера, то обоихъ вмѣстѣ, и что нынѣшнее движеніе свѣтопечатанія направлено къ возможно-полному достиженію этой цѣли. Нынѣ приготовляются и такія клише, въ которыхъ все сдѣлано свѣтомъ, т. е. негативъ съ

натуры, позитивъ на камнѣ или металлѣ съ негатива, и, наконецъ, печатаніе идетъ непосредственно съ позитива. Вдобавокъ, всѣ издержки по надзору за приготовленіемъ такихъ клише очень умѣренны.

Но свѣтопечатаніе не можетъ сдѣлать ненужнымъ искуство гравированія; въ этомъ не трудно увѣриться, если измѣрять важность этого искуства не по количеству, а по качеству. Стоитъ ознакомиться съ имуществомъ хорошихъ эстампныхъ магазиновъ или пересмотрѣть фоліанты лучшихъ современныхъ художественныхъ французскихъ и нѣмецкихъ изданій, чтобы убѣдиться въ нынѣшнемъ блестящемъ состояніи главнѣйшихъ видовъ гравюры. Превосходные большіе листы гравюръ на деревѣ и на металлѣ (офортъ и рѣзецъ) заявляютъ глазамъ всякаго непредубѣжденнаго цѣнителя о своемъ правѣ существованія, какъ произведеній искуства. То обстоятельство, что рисунокъ на доскѣ замѣненъ иногда фотографическою копіею съ того или другаго произведенія искуства, можетъ быть считаемо весьма благопріятнымъ для требуемой въ такихъ случаяхъ точности подражанія.

Публика довольствуется общедоступными по цѣнѣ иллюстрированными журналами; гораздо рѣже встрѣчаются собиратели настоящихъ художественныхъ эстамповъ и подписчики на капитальныя художественныя изданія, уже по одному тому, что нѣсколько большихъ томовъ съ гравюрами могутъ стоить сотни рублей. Ктому же, не всякій, безъ обремененія своего бюджета затрачивающій большія деньги на предметы нефизической необходимости, имѣетъ вкусъ къ изящнымъ искуствамъ и, въ особенности, къ гравюрамъ. Обыкновенно говорятъ, что вѣкъ любителей гравюры прошелъ; но и прежде было ихъ не много, какъ не много было и настоящихъхудожниковъ-граверовъ. Пусть читатель раскроетъ книгу по исторіи гравированія, хотя бы одну изъ поименованныхъ мною (La gravure, par Delaborde), и прочтетъ въ ней нѣсколько десятковъ страницъ. Онъ найдетъ въ ней часто строгую, но всегда справедливую оцѣнку дѣятельности прежнихъ граверовъ, написанную перомъ свѣдущаго человѣка, и убѣдится, что самые знаменитые изъ нихъ нерѣдко не достигали своими произведеніями главнѣйшей цѣли гравюры, т. е. передачи характера того произведенія живописи, съ котораго гравюра сдѣлана.

Такой отзывъ далъ Делабордъ о гравюрѣ италіанскаго гравера Рафаэля Моргена съ Тайной Вечери Ліонардо да-Винчи; такъ же онъ осуждаетъ нѣкоторыя произведенія рѣзца французскаго гравера Бервика. Между тѣмъ, Моргенъ и Бервикъ принадлежатъ къ числу граверовъ первоклассныхъ; если они невсегда являлись вѣрными истолкователями картинъ, то что же сказать о граверахъ менѣе искусныхъ и менѣе знаменитыхъ? И если свѣтопечатаніе сдѣлаетъ ненужными второстепенныя гравюры, то потеряетъ ли отъ этого распространеніе произведеній искуства и само искуство?

Возвращаясь къ старому времени, мы дѣйствительно находимъ граверныя сокровища во всѣхъ родахъ; но эти богатства накопились вѣками. И нынѣ работаютъ еще плеяды граверовъ, о численности которыхъ не надо судить по нашимъ, русскимъ: мы находимся въ меньшинствѣ. Но и въ старое, болѣе благопріятное для гравюры, время, было немного людей, поддерживавшихъ существованіе и развитіе гравированія. Большія изданія и прежде выходили подъ покровительствомъ правительствъ и рѣдкихъ меценатовъ, а художники-граверы вовсе не всегда процвѣтали матеріально. Напомнимъ нѣсколькими строками судьбу одного изъ лучшихъ граверовъ нашего столѣтія — Христіана-Фридриха Мюллера. Онъ началъ изученіе своего дѣла въ Штутгардтѣ и окончилъ его въ Парижѣ, гдѣ въ то время славился отличный французскій граверъ Бервикъ. Лучшимъ произведеніемъ Мюллера считается гравюра съ Сикстинской Мадонны Рафаэля, находящейся въ Дрезденской картинной галереѣ. Мюллеръ подготовился къ изученію своего оригинала, рисуя въ Римѣ съ картинъ Рафаэля и стараясь вникнуть въ духъ и манеру этого великаго художника. По возвращеніи въ Германію, онъ принялся за свою гравюру въ 1812 г.—въ то время, когда въ Европѣ происходили политическія событія, измѣнявшія взаимныя отношенія государствъ. Мюллеръ ничего не видѣлъ, кромѣ своей гравюры, которую и кончилъ въ три года— срокъ еще не очень долгій въ виду ея большаго размѣра. Удивительно ли, что такое страстное отношеніе къ дѣлу сопровождалось большими ожиданіями, которымъ, однако, не суждено было осуществиться при жизни гравера. Неудовлетворенное ожиданіе извѣстности и денегъ пошатнули здоровье Мюллера, бывшее и прежде слабымъ: разсудокъ его помутился, и онъ окончилъ жизнь свою самоубійствомъ. Послѣ его смерти, гравюра пріобрѣла громкую извѣстность и принесла большія выгоды ея издателю.

Трагическія исторіи, подобныя разсказанной, по счастью, рѣдки, но непризнаніе настоящей мѣры художественныхъ достоинствъ за произведеніями того или другаго гравера и недостаточное вознагражденіе его за трудъ—явленія весьма обычныя.

Безъ сомнѣнія, въ старое время, гравюры требовались болѣе, чѣмъ теперь, потому что тогда гравюра была единственнымъ средствомъ размноженія копій съ картинъ путемъ печатанія. Коллекціонеры гравюръ поддерживали ихъ цѣну, въ особенности первыхъ оттисковъ, такъ называемыхъ avant la lettre. Цѣны на гравюры высоки и теперь; первые оттиски, сдѣланные съ особымъ тщаніемъ, и теперь не равняются съ сотыми; но въ сущности, все осталось попрежнему, только въ меньшихъ размѣрахъ. Для сравненія нынѣшнихъ потребностей въ гравюрахъ съ прежними, надо принять во вниманіе особенности нашего матеріальнаго быта. Мы можемъ себя окружить изящными вещами втораго разряда за небольшую цѣну и такимъ образомъ до нѣкоторой степени успокоиваемъ въ себѣ потребность въ настоящихъ

произведеніяхъ искуства. Хорошія обои на стѣнахъ, красиво обитая мебель, изящныя лампы и посуда такъ насыщаютъ въ нѣкоторыхъ изъ насъ исканіе изящнаго, что мы не замѣчаемъ отсутствія картинъ на нашихъ стѣнахъ или эстамповъ въ папкахъ. Одно или два иллюстрированныя изданія окончательно пополняютъ потребность, почти насыщенную архитектурою и, такъ сказать, мелочной красотой нашей обстановки, сдѣлавшейся доступной теперь многимъ. Въ старое же время, изящная обивка стѣнъ, мебель и прочая внутренняя обстановка были большою и дорогою рѣдкостью. Наше поколѣніе, воспитываемое на просто красивыхъ вещахъ, мало стремится къ высоко-эстетическому или серіозно-изящному. Мы требуемъ, чтобы ежедневно подносимыя намъ картинки отнюдь не вызывали серіозныхъ и сильныхъ ощущеній. Нынѣшнія иллюстраціи производятъ мгновенное впечатлѣніе, ослабѣвающее такъ же быстро, какъ оно возникаетъ: другой день принесетъ намъ новыя картинки и новыя легкія впечатлѣнія. Листы иллюстрацій, исполнившіе свое назначеніе, поступаютъ на завертываніе съѣстныхъ припасовъ и другихъ товаровъ. При такомъ, почти неизбѣжномъ ихъ концѣ, никто не хочетъ платитъ за нихъ дорого, и надо удивляться, какъ много могутъ дать издатели за малую цѣну; возможность этого можетъ быть объяснена только продажею большаго числа экземпляровъ изданія. Но нѣтъ худа безъ добра: картинки расходятся по всему свѣту и попадаютъ въ такіе уголки, гдѣ, всего какихъ-нибудь пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ, не было ничего подобнаго.

И такъ, мы хотимъ имѣть иллюстраціи, по возможности не дурныя и непремѣнно недорогія, но къ дорогимъ хорошимъ гравюрамъ равнодушны, какъ къ чему-то лишнему и исключительному. Мы извиняемъ себѣ нашу холодность къ графическимъ искуствамъ тѣмъ легче, что считаемъ себя способными чувствовать музыку, зачитываться произведеніями беллетристики и даже оцѣнивать произведенія высокаго ума. Развѣ этого не довольно? Нельзя всякому любить все, а картинка имѣетъ также свой кругъ почитателей. Она въ жизни играетъ немаловажую роль: ею почти начинается воспитаніе дѣтей, и она долгое время остается ихъ дру̂гомъ. Потомъ, друзей забываютъ: не всякому темпераменту дано идти далеко по этому пути разумѣнія изящнаго въ картинкѣ, потому что ее понимаютъ преимущественно лишь субъекты, одаренные воображеніемъ и склонные къ созерцанію.

На самомъ дѣлѣ, картинка, въ особенности черная, однотонная, передаетъ мысль художника условно и неполно; она нравится постольку, поскольку воображеніе находитъ въ ней матеріала или для представленія себѣ ближайшихъ послѣдствій изображеннаго момента (бытовой сцены, историческаго событія) или для ощущенія дѣйствія свѣта, тепла и воздуха (въ пейзажѣ) и вообще какого-либо психическаго настроенія, въ которое могла бы насъ привести сама природа, изображенная на кар-

тинкѣ. Подобнымъ ощущеніемъ можетъ предаваться лишь приспособленная къ нимъ натура, а потому нельзя ждать, чтобы всѣ любили картины и, тѣмъ болѣе, картинки.

Обратившись къ вопросамъ объ эстетическихъ ощущеніяхъ, мы нимало не упускаемъ цѣли нашего труда — описанія способовъ гравированія и печатанія. Однако, какая же степень любопытства и любознательности можетъ быть возбуждена въ комъ-нибудь такими описаніями, если сама гравюра не привлекаетъ на себя его вниманія? Дѣло другое, если намъ удалось бы вызвать къ жизни скрытый интересъ къ живописи и рисованію хотя бы у немногихъ читателей, можетъ быть, еще сомнѣвающихся въ себѣ. Осуществится ли наше желаніе или нѣтъ, мы все-таки попробуемъ изобразить ощущенія любителя рисунка и если описаніе будетъ вѣрно, то въ комъ-нибудь оно возбудитъ созвучныя ощущенія.

Испытывать себя на оконченныхъ, т. е. тщательно во всѣхъ частяхъ исполненныхъ, рисункахъ — не трудно; любителей оконченныхъ вещей найдется довольно. Труднѣе разобрать, что хорошаго содержитъ въ себѣ набросокъ, очеркъ и вообще такой рисунокъ или гравюра, въ которыхъ намѣреніе художника не досказано. Надо угадать это намѣреніе и получить полную увѣренность въ своемъ способѣ пониманія рисунка. Разсматриваемый рисунокъ можетъ быть очень простъ по замыслу: тѣмъ лучше для начала. Если вамъ кажется, что этотъ нарисованный человѣкъ смѣется, тотъ пугается, третій стоитъ удивленный, если вы видите все это сквозь путаницу линій, обнаруживающую поиски художника за тѣми, которыя однѣ ему дѣйствительно нужны, то вы не только поняли намѣреніе художника, но съумѣли найдти въ его работѣ путь, которымъ онъ шелъ къ своей цѣли.

Можетъ случиться, что эта путаница пойдетъ отчасти на пользу рисунку. Художникъ, изображающій, напримѣръ, нѣкоторую позу человѣка въ одеждѣ, отыскалъ линію, выражающую положеніе тѣла, причемъ провелъ нѣсколько лишнихъ линій, которыми можетъ воспользоваться для показанія складокъ или какихъ-либо особенностей одежды. Попросите художника сдѣлать еще разъ рисунокъ на ту же самую простую тэму, и вы увидите, что, не смотря на простоту ея, онъ выполнитъ ее нѣсколько иначе. Къ прежнему результату онъ придетъ уже другимъ путемъ, а другой художникъ сдѣлаетъ то же самое опять иначе; всматриваясь въ ихъ работу, любитель пріучается видѣть различіе между пріемами или манерами разныхъ художниковъ. Идя далѣе по пути упражненія, онъ узнаѐтъ, что иной очеркъ содержитъ въ себѣ большее, чѣмъ другой, оконченный рисунокъ; любитель ставитъ даже и гравюру, сдѣланную съ картины, иногда выше самой картины.

Такимъ образомъ, любитель мало-по-малу удаляется отъ обыкновенныхъ отношеній къ картинкѣ, требующихъ отъ нея не-



На сѣнокосѣ

картина Жюльена Дюпрѐ

Фототипія В. И. Штейна.

Спб., Почтамтская ул., № 13.

премѣнно оконченности и чистоты. Разумѣется, оконченное выше того же самаго неоконченнаго, но вѣрно и то, что иной, талантливо-сдѣланный, эскизъ представляетъ такую прелесть, что жалко было бы видѣть его оконченнымъ; пусть художникъ сдѣлаетъ другой, оконченный рисунокъ, но и этотъ хорошъ, каковъ онъ есть. Чѣмъ болѣе пріучается къ дѣятельности воображеніе любителя, тѣмъ вѣрнѣе и глубже онъ вникаетъ въ настроеніе художника: узнавать это настроеніе и понимать, что оно побудило художника сдѣлать рисунокъ такъ, а не иначе,—есть высшее удовлетвореніе любителя. Такое занятіе любителя, не равняющееся съ занятіями самого художника, не есть праздное препровожденіе времени, такъ какъ потребность любоваться рисункомъ и вникать въ него возбуждается какими-нибудь его достоинствами, соотвѣтственными таланту художника. Отдавать вниманіе произведеніямъ таланта есть дѣло внутренняго побужденія, которому сопротивляться было бы и трудно, и неосновательно.

Сдѣлавшись любителемъ рисунка и гравюры, привыкаешь цѣнить ихъ не только за содержаніе, но и за исполненіе, причемъ легко впадаешь и въ крайности. Быть хорошимъ раціональнымъ собирателемъ гравюръ не легко, потому что для этого надо быть не только любителемъ, но и знатокомъ. Коллекціонеры—люди часто особенные. Делабордъ, въ своемъ сочиненіи, помѣстилъ выписку изъ Лабрюйера о собирателяхъ гравюръ во времена Людовика XIV во Франціи, когда произведенія нѣсколькихъ отличныхъ граверовъ того времени сдѣлались предметомъ особеннаго вниманія общества. Нѣкоторые любители—то были настоящіе — довольствовались только лучшими произведеніями гравированія современнаго и прошлаго; другіе хотѣли непремѣнно имѣть полное собраніе эстамповъ того или другаго художника; были и такіе чудаки, которые собирали гравюры только одного формата. На гравюры была мода, и ей слѣдовали. Художники издавали отдѣльные эстампы—портреты, изображенія историческихъ событій, костюмы, празднества, виды городовъ и памятниковъ; все это выходило въ тысячахъ экземпляровъ, не говоря уже о книгахъ, украшенныхъ гравюрами на мѣди.

Этотъ золотой вѣкъ гравюры на металлѣ, безъ сомнѣнія, не повторится; наше время обладаетъ другими, болѣе подходящими средствами для популяризаціи искуства, знанія, текущихъ событій и различныхъ житейскихъ надобностей. Гравюра на мѣди слишкомъ медленна по производству, тяжела и неуклюжа для удовлетворенія всѣхъ современныхъ потребностей въ рисункѣ. Численность гравюръ на металлѣ ничтожна въ сравненіи съ гравюрами на деревѣ и въ особенности съ числомъ произведеній свѣтопечатанія; но само существованіе гравюры указываетъ на ея необходимость. Есть полное основаніе думать, что гравюра, преимущественно самостоятельнаго содержанія, останется, какъ осталось рисованіе перомъ и карандашемъ. Сравнительно малое число граве-

ровъ будетъ существовать, не смотря на легіоны фотографовъ, любителей и профессіоналистовъ.

Не унижая занятій фотографіей, можно пожелать, чтобы въ числѣ занимающихся ею было побольше людей съ художественнымъ вкусомъ; желаніе это—не ново, такъ какъ въ литературѣ фотографіи уже есть сочиненія, преподающія фотографамъ эстетику. Въ этихъ книжкахъ говорится о зарожденіи художественныхъ идей и о происхожденіи картинъ и преподаются правила для выбора предметовъ, достойныхъ фотографированія, съ точки зрѣнія искуства. Только напрасно авторы этихъ книжекъ ласкаютъ фотографовъ надеждою сдѣлаться художниками: въ этомъ кроется или недоразумѣніе, или злоупотребленіе словами. Не смотря на всѣ настоящіе и ожидаемые успѣхи свѣтописи, художникъ останется таковымъ; только ему придется вспоминать чаще, чѣмъ его предшественнику, что не всякій пустякъ долженъ быть воспроизводимъ рисункомъ или картиною.

Не говоря уже о высокихъ задачахъ искуства, всецѣло подлежащихъ вѣдѣнію художниковъ, а не свѣтописи, я укажу на нѣкоторые частные случаи различія гравюры отъ свѣтопечатанія на разныхъ степеняхъ послѣдняго. Положимъ, что соприкасаются красная, синяя и зеленая поверхности настолько равной силы и свѣта, что раздѣлы между ними происходятъ только отъ различія въ цвѣтѣ. Если свѣтопись сохранитъ свѣтовыя отношенія названныхъ поверхностей, то линіи раздѣла между ними не будутъ видимы, и всѣ три сольются въ одну. Граверъ, въ подобныхъ случаяхъ, старается сдѣлать одну поверхность отличающейся отъ другой направленіемъ штриховъ и вообще манерой гравированія. Вообще могутъ быть оригиналы (картины или предметы природы . худо передаваемые однотоннымъ рисункомъ или гравюрою: но и въ этомъ случаѣ художникъ имѣетъ возможность сдѣлать большее, чѣмъ неумолимо точная будущая фотографія или безъ соображенія невѣрная нынѣшняя. Въ случаѣ простаго иллюстрированія текста книги, художникъ долженъ, такъ сказать, подчеркивають въ своемъ рисункѣ все самое существенное; такъ же долженъ поступать и граверъ. Нынѣшняя цинкографія, раздражающая зрительные нервы, останется по сущности таковою, потому что въ основаніи ея должна имѣться правильная сѣтка или зернистость. Подобное тому дѣлаетъ и граверъ для разрыва свѣтотѣни на части; но онъ вырѣзаетъ углубленія съ соображеніемъ, отдѣляя главное отъ неглавнаго и рѣзкое отъ слабаго; прихотливая система линій, проведенныхъ граверомъ, не походитъ на механически - правильную цинкографическую сѣть, которая, не смотря на всѣ усовершенствованія, должна сохранить характеръ правильности.

Обозрѣвъ въ настоящей статьѣ разные способы гравированія, оцѣнивъ ихъ, какъ средства воспроизведенія оригиналовъ, исполненныхъ красками, или точнаго копированія съ соблюденіемъ манеры художника (facsimile), и, наконецъ, значеніе гравюры

(преимущественно офорта), какъ самостоятельнаго художественнаго произведенія, мы перешли къ свѣтопечатанію. Это послѣднее ограничило случаи примѣненія старыхъ способовъ гравированія; но вѣдь и прежде происходила послѣдовательная смѣна или дополненіе одного способа другимъ, такъ что переворотъ, происходящій теперь, самый рѣшительный изъ всѣхъ, по существу заканчиваетъ прежніе перевороты въ дѣлѣ гравированія. Гравированіе на деревѣ, первое съ успѣхомъ приложенное къ типографскому печатанію, просуществовало, постепенно улучшаясь, четыре столѣтія и, не смотря на соперничество свѣтопечатанія, до сихъ поръ, можно сказать, не только живо, но и здорово. Классическое гравированіе рѣзцомъ по металлу живетъ тоже болѣе трехъ столѣтій; своеобразная и геометрическая красота этой гравюры до сихъ поръ имѣетъ своихъ почитателей. Гравированіе крѣпкой водкой, со времени своего возникновенія, не переставало считаться необходимостью въ ряду самостоятельныхъ родовъ рисовальнаго и граверного искуства; оно даже получило въ послѣднее время бо̀льшее право гражданства въ средѣ художниковъ, которые обращаются къ нему особенно часто, какъ-бы для возмѣщенія нѣкотораго упадка (въ количественномъ отношеніи) гравюры рѣзцомъ.

Гравированіе черной манерой, которымъ увлекались въ прошедшемъ столѣтіи, стало терять часть своего значенія еще ранѣе, чѣмъ явно обнаружились услуги фотографіи въ дѣлѣ размноженія произведеній искуства; но и теперь можно найдти художниковъ (въ Англіи), искусныхъ въ этомъ родѣ гравированія. То же самое можно сказать про акватинту и гравюру подъ тушь, имѣвшія свой періодъ особеннаго процвѣтанія. Гравированіе пунктиромъ, начавшееся въ Голландіи, перешло потомъ во Францію и Англію. Въ послѣдней странѣ, этотъ способъ былъ очень хорошо принятъ и развитъ въ концѣ XVIII столѣтія; онъ прошелъ свой путь, но и нынѣ имѣетъ своихъ рѣдкихъ представителей. Гравюра на мѣди подъ карандашъ, возникшая во Франціи въ концѣ прошедшаго столѣтія и назначавшаяся спеціально для подражанія карандашнымъ рисункамъ, давно уступила свое мѣсто литографіи. Литографія же произвела столько хорошихъ образцовъ, что многіе художники до сихъ поръ сожалѣютъ объ ея уменьшившемся приложеніи по причинѣ рѣдкости хорошихъ литографовъ и дороговизны оттисковъ, происходящей отъ того, что литографія даетъ мало хорошихъ отпечатковъ.

Замѣчательно, что свѣтопечатаніе нанесло наиболѣе чувствительный ударъ тѣмъ способамъ копирующаго гравированія, которые передаютъ свѣтотѣнь натурально, въ смыслѣ неразрывности свѣтовыхъ пятенъ, т. е. акватинтѣ, черной манерѣ, гравированію подъ тушь и отчасти литографіи. Гравированіе крѣпкой водкой, также на деревѣ и, наконецъ, на металлѣ рѣзцомъ, хотя не имѣетъ перворазряднаго спроса въ коммерческомъ отношеніи, но незамѣнимо свѣтопечатаніемъ.

Печатаніе многими красками не потребовало изобрѣтенія особыхъ видовъ техники гравированія, но пользуется преимущественно только тѣми изъ нихъ, которые даютъ болѣе или менѣе сплошную тѣнь. Въ первое время служили для этой цѣли точечныя гравюры, даже отчасти, въ исключительныхъ случаяхъ, и гравюры, сдѣланныя чертами; но тогда эстампъ заканчивался раскрашиваніемъ отъ руки. Нынѣ печатаніе красками получило чрезвычайное развитіе особенно въ формѣ подражанія масляной живописи — олеографіи, которая не блеститъ особенными художественными достоинствами; подражанія акварели лучше, даже бываютъ относительно хороши. Необыкновенная дешевизна олеографій распространяетъ ихъ ежегодно многими сотнями-тысячъ экземпляровъ. Не смотря на безжизненность олеографіи въ художественномъ смыслѣ, все же она служитъ во многихъ случаяхъ суррогатомъ настоящихъ картинъ, гдѣ таковой возможенъ. Краски дѣлаютъ свое, и нельзя ожидать, чтобы гравюра съ серіозной картины соперничала на стѣнахъ какого-нибудь жилища, мало отличающагося отъ хижины, съ олеографіей. Нечего бояться, что она можетъ дать ложное направленіе вкусу; для начала, и олеографія очень хороша и представляетъ въ глазахъ многихъ верхъ совершенства изо всего, что они могутъ имѣть по части изящныхъ произведеній. Будемъ снисходительны въ нашемъ сужденіи объ этихъ многихъ. Какъ вспомнить прежнее раскрашиваніе печатныхъ картинокъ отъ руки и то, какъ плохо оно дѣлалось, станетъ понятно удивленіе, возбужденное первыми порядочными хромолитографіями, съ ихъ ровно и чисто наложенными красками. Вообще нужно видѣть книгу, изданную полстолѣтія тому назадъ, и сравнить ее съ нынѣшнею, чтобы опредѣлить, на какой высотѣ нынѣ стоитъ размноженіе произведеній изящныхъ искуствъ. Безошибочно можно сказать, что ей осталось достигать въ будущемъ меньшаго, чѣмъ то, что достигнуто ею до настоящаго времени.

Средняго достоинства литографіи, обыкновенныя иллюстраціи и олеографіи представляютъ намъ художественный міръ, который доступенъ огромному большинству. Фотографія, въ особенности производимая угольнымъ способомъ, въ примѣненіи къ воспроизведенію картинъ, фотоглиптія и другіе лучшіе виды свѣтопечатанія — эти средства вводятъ человѣка въ дѣйствительно-художественный кругъ, который замыкается лучшими образцами гравюръ. Въ исторіи искуства извѣстны примѣры гравюръ, которыя, своими достоинствами, давали понятіе объ оригиналахъ высшее, чѣмъ эти оригиналы того заслуживали. Но, конечно, гораздо значительнѣе число гравюръ, служившихъ лишь слабымъ подобіемъ подлинниковъ. Свѣтопись сдѣлала опаснымъ появленіе гравюръ втораго рода—опаснымъ для ихъ собственнаго существованія.

Въ настоящей статьѣ мы старались говорить языкомъ, какъ можно менѣе уснащеннымъ терминами или даже особенными

оборотами и словами, употребительными въ языкѣ художниковъ, который, по необходимости, имѣетъ свои особенности, требующія объяснительнаго словаря. Въ странахъ, гдѣ болѣе занимаются искуствомъ, чѣмъ у насъ, спеціалисты помогаютъ сближенію публики съ художниками изданіемъ такихъ словарей. Одни сочиненія такого рода обширны и серіозны, другія—кратки и просты. Позволяю себѣ указать на одинъ изъ краткихъ словарей, назначенныхъ для обыкновенной публики и любителей искуства. Это — одинъ изъ томиковъ уже многократно упомянутой мною «Библіотеки», издаваемой Кантеномъ, онъ содержитъ въ себѣ 5500 словъ, относящихся къ живописи, скульптурѣ, рисованію, гравированію, отчасти печатанію и т. д. Каждое техническое слово пояснено очень коротко, но словесное описаніе пополняется маленькими политипажами. Тысяча-четыреста изображеній занимаютъ, вмѣстѣ съ текстомъ, немного болѣе 400 страницъ въ Lexique der termes d'art, par Jules Adeline. Желательно было бы видѣть подобную книгу и на русскомъ языкѣ, такъ какъ и у насъ есть своя терминологія, не вся составленная изъ иностранныхъ словъ. Еще лучше было бы и нѣчто большее, нѣчто подобное обширнымъ художественнымъ словарямъ; но хорошо бы и такое малое, какъ словарь Аделина.

Отдавая должное этому труду, не слѣдуетъ умолчать объ его недостаткахъ; въ немъ есть и пропуски, и неточности, и неравномѣрности въ краткости объясненій. Большая часть этихъ недостатковъ не можетъ считаться необходимымъ послѣдствіемъ сжатой формы словаря. Читателя настоящей статьи заинтересуетъ, напр., слово «гравюра»; онъ находитъ въ словарѣ Аделина коротенькую рубрику, съ перечисленіемъ видовъ гравированія и съ нѣкоторыми ссылками на другія дополнительныя слова; но въ перечисленіи пропущена «акватинта», которой нѣтъ и подъ буквою А. Ищемъ слова *grain* и *grainure* (зернистость, зерненіе), въ предположеніи, что тамъ упомянуто о зерненіи доски подъ акватинту; но находимъ описаніе способа, соотвѣтствующаго только черной манерѣ, а не акватинтѣ. Интересуясь свѣтопечатаніемъ, находимъ, между прочимъ, опредѣленіе фотоглиптіи, въ которомъ сказано, что клише для печатанія по этому способу есть желатинное, и что оно намазывается краскою; на самомъ же дѣлѣ, фотоглиптическое клише—свинцовое, или мѣдное съ тонкимъ оловяннымъ поверхностнымъ слоемъ. Нечего и говорить, что перечисленіе способовъ свѣтопечатанія далеко неполно; слово «фотографія» опредѣлено совсѣмъ смутно, но за то въ другомъ мѣстѣ, хотя и вкратцѣ, описана фотографическая камера, съ приложеніемъ рисунка. Хотимъ узнать, что называется собственно «политипажемъ», и не находимъ этого слова, имѣющагося, однако, въ большемъ словарѣ французскаго языка. Не смотря на эти и, вѣроятно, еще многіе другіе, незамѣченные нами недосмотры, мы считаемъ книгу Аделина, въ общемъ, весьма полезной.

И въ настоящей статьѣ, въ которой авторъ ея хотѣлъ вмѣстить многое, могутъ встрѣтиться неполноты и неясности, которыхъ происхожденіе онъ желалъ бы приписать главнѣйше предѣламъ, въ которыя статью надо было заключить. Если Лостало, въ предисловіи къ своей книгѣ, имѣющей все-таки 250 страницъ, называетъ свой трудъ только вводнымъ въ предметъ, полное знакомство съ которымъ потребовало бы цѣлой библіотеки, то автору настоящей статьи надо остаться вполнѣ довольнымъ, если она возбудитъ въ нѣкоторыхъ читателяхъ желаніе прочесть нѣчто большее, хотя бы въ указанныхъ здѣсь сочиненіяхъ, а главное—если статья обратитъ ихъ вниманіе на гравюру, какъ на искуство не только копирующее, но и самостоятельно созидающее.





РОЗА БОНЕРЪ

ЕЯ ЖИЗНЬ И ПРОИЗВЕДЕНІЯ

Статья Р. ПЕЙРОЛЯ

(Окончаніе).



II

Роза Бонеръ дома

Неподалеку отъ Фонтенебло, на берегу Сены, находится небольшое селенье Томери, извѣстное своими виноградниками. Холмъ, у подошвы котораго ютится это селеніе, пересѣкается длинными стѣнами, обвитыми виноградомъ. Эта часть мѣстности не представляетъ, сама по себѣ, ничего особенно живописнаго; но съ вершины холма, откуда видъ уже не преграждается стѣнами виноградниковъ, открывается картина прелестныхъ долинъ Сены и Луэнга, а вдали виднѣются красивые холмы, простирающіеся за Марѐ и Монтарѐ, до границъ Бургундіи. На вершинѣ холма, у опушки лѣса, находится принадлежащая къ Томери маленькая деревушка Би, гдѣ возвышается замокъ Розы Бонеръ. Это—старое зданіе, построенное въ XVIII столѣтіи и реставрированное въ разное время безъ большой заботы о сохраненіи стиля.

Р. Бонеръ, купивъ это имѣніе въ 1850 г., пристроила къ замку флигель, состоящій изъ мастерской, еще нѣсколькихъ комнатъ и помѣщенія для животныхъ. Позади замка—лужайка и паркъ, простирающійся до лѣса, часть котораго онъ, вѣроятно, составлялъ въ прежнее время. Пройдя дворъ и поднявшись по незатѣйливой лѣстницѣ, вы попадаете въ студію Бонеръ и тотчасъ же чувствуете, что эта большая, покойная комната служитъ, прежде всего, рабочимъ кабинетомъ. Напрасно будете вы искать въ ней разныхъ безполезныхъ бездѣлушекъ, встрѣчающихся въ мастерскихъ многихъ художниковъ и придающихъ имъ видъ обыкновенныхъ пріемныхъ комнатъ. Съ одной стороны комнаты — большой каминъ на двухъ большихъ каменныхъ собакахъ, вмѣсто карріатидъ, работы Изидора, брата художницы. Портреты ея родителей: одинъ, писанный ею самой, другой—другимъ ея братомъ, Августомъ; картина Глейра, изображающая сцену всемірнаго потопа, и нѣсколько ландшафтовъ Бонера-отца суть единственныя картины, находящіяся въ студіи. Въ разныхъ мѣстахъ висятъ рога италіанскихъ и испанскихъ быковъ, головы дикихъ звѣрей и козъ, древнее оружіе и другіе предметы, между прочимъ, шотландская конская сбруя разныхъ временъ, прялки и т. д.—все, что нужно художницѣ для ея картинъ; подъ стеклянными колпаками — гипсы и чучела птицъ, а на столѣ—бронзовыя вещи съ именами Бари, Изидора Бонера, Мэна и Кайна. На полу разостланы медвѣжьи и овечьи шкуры, разставлены мольберты различной величины съ картинами, набросанными эскизами, этюдами, рисунками и акварелями. Въ одномъ концѣ студіи, совершенно заслоняя стѣну, стоитъ огромный холстъ съ эскизомъ пиринейскихъ лошадей, занятыхъ молотьбой хлѣба по старинному обычаю этого края Франціи. Такова мастерская, куда стремились проникнуть многіе изъ поклонниковъ Р. Бонеръ и получали доступъ только немногіе изъ ея ближайшихъ друзей.

Въ паркѣ и на принадлежащемъ къ нему участкѣ земли водились животныя, служившія художницѣ моделями. Они были столь разнообразны, что недостатокъ мѣста не позволяетъ намъ привести здѣсь списокъ всѣхъ ихъ породъ, не исключая нѣжнаго голубя, находившихся въ этомъ, настоящемъ Ноевомъ ковчегѣ. Собаки различныхъ породъ перебывали у г-жи Бонеръ: ньюфаундленды, шпанки, сенъ-бернары, овчарки — прелестныя животныя съ длинной, стальнаго цвѣта, шерстью, подарокъ, полученный изъ Шотландіи.

Художница держала у себя овецъ, козъ и коровъ бретонской, овернской, шотландской и сенъ-жиронской породы; сурка, купленнаго изъ жалости у одного бѣднаго италіанца въ Ниццѣ; газелей, къ несчастью погибшихъ отъ змѣй, водившихся во множествѣ въ этой мѣстности вслѣдствіе близости лѣса; канадскаго оленя — подарокъ банкира Бельмона, компаньона дома Ротшильда, въ Нью-Іоркѣ. Роза владѣла этимъ красивымъ звѣремъ

нѣкоторое время, а потомъ переслала его къ Ротшильду, у котораго онъ и оставался въ Ферріерѣ до конца своей жизни.

Большинства этихъ животныхъ теперь уже нѣтъ, за исключеніемъ семейства верблюдовъ, занимающаго лужайку между замкомъ и паркомъ. Одинъ изъ нихъ имѣетъ привычку перескакивать черезъ отдѣляющій это семейство высокій заборъ; легкое животное, пробѣгавъ нѣсколько часовъ по парку и будучи преслѣдуемо привыкшими гоняться за нимъ собаками, такъ же свободно перепрыгиваетъ обратно за изгородь.

Уходъ за столькими животными, при усидчивой работѣ художницы, оставляетъ ей очень мало свободнаго времени. Подобно многимъ другимъ живописцамъ и литераторамъ, она убѣждена, что работа въ утренніе часы идетъ всего легче и бываетъ продуктивнѣе. Ктому же, ея живыя модели утромъ оказываются болѣе покладистыми; позже, ихъ безпокоитъ жаръ и раздражаютъ миріады мухъ, появляющихся здѣсь вслѣдствіе близости лѣса.


Эд. Гоппе. фот.

Этюдъ овчарки, принадлежащей Р. Бонеръ.

Любимое удовольствіе и отдыхъ Розы—катанье и прогулки по окрестностямъ Би. Благодаря положенію замка между Сеной и лѣсомъ, художницѣ представляется большой выборъ видовъ, всегда очаровательныхъ, хотя, конечно, и мѣняющихъ характеръ своей красоты сообразно временамъ года. У подошвы высокой, обрывистой скалы, Сена расширяется и медленно течетъ дальше между крутыми берегами, на которыхъ цвѣтутъ бѣлые и желтые панданы; рѣка омываетъ корни нависшихъ надъ нею деревьевъ, купающихъ свои вѣтви въ ея струяхъ. Множество

чаекъ находитъ себѣ пріютъ въ этихъ тѣнистыхъ и прохладныхъ уголкахъ. Вдали виднѣются роскошныя пастбища и высокіе тополя Лакъ-Лютена. Дальше вырисовываются колокольни стараго города Морѐ, а за ними, въ туманной голубой дымкѣ, — пригорки Гатинѐ. На противоположномъ берегу—лѣсъ со своими деревьями, кустарниками и дикими скалами, безпрестанно измѣняющій свой видъ, но всегда прекрасный. Весною, когда онъ еще лишенъ одежды и прозраченъ, нѣжная зелень молодыхъ листьевъ рѣзко отличается отъ сѣраго и розоватаго тона дубовыхъ стволовъ, а его пруды, густо заросшіе водяными растеніями, приманиваютъ къ себѣ оленей. По мѣрѣ приближенія лѣта, листва густѣетъ и темнѣетъ, и подъ развѣсистыми деревьями начинаешь наслаждаться прозрачною тѣнью. Солнечные лучи сквозятъ между листьями, и полосы свѣта падаютъ на зеленый дернъ; олени и зайцы прячутся въ чащѣ и между покрытыми мохомъ скалами, осѣненными нѣжною тѣнью березъ, а ящерицы и змѣи ползаютъ въ розоватомъ верескѣ. Осенью, лѣсъ принимаетъ всевозможные оттѣнки желтаго цвѣта и представляетъ неподдающееся описанію богатство красокъ; съ наступленіемъ листопада, онъ кажется легче и прозрачнѣе и, наконецъ, представляется какимъ-то кружевомъ; воздухъ полонъ радужныхъ паровъ, собирающихся каплями въ складкахъ листьевъ и на концахъ травинокъ. Наконецъ, зимою васъ напояетъ проникающій запахъ опавшихъ листьевъ, запахъ мертваго лѣса; вѣтви деревьевъ, обмытыя упорными холодными дождями, блестятъ, и въ лужахъ на тропинкахъ отражается сѣрое небо; тамъ и сямъ, между обнаженными вѣтвями, клубится дымокъ надъ хижиной дровосѣка; онъ медленно поднимается къ небу, которое кажется зеленымъ на фонѣ лѣса, обагреннаго сіяніемъ вечерняго солнца.

Бонеръ воспроизводила всѣ эти прелестныя картины природы съ величайшею правдою, изучивъ ихъ во время своихъ одинокихъ прогулокъ.

Ища сюжетовъ для своихъ картинъ, она, безъ кучера, въ легкомъ экипажѣ, забиралась въ самыя дикія и недоступныя части лѣса, пробиралась сквозь чащу кустовъ и деревьевъ, шла, карабкаясь на скалистые обрывы, съ рискомъ оборваться и упасть. Искуство править лошадьми невсегда спасало ее отъ несчастныхъ случаевъ въ этихъ рискованныхъ экскурсіяхъ; но, по счастью, всякій разъ она выходила изъ бѣды цѣла и невредима. На прогулкахъ, Бонеръ постоянно сопровождаютъ собаки, ревностно охраняя ея особу; иногда она беретъ съ собою также обезьяну и пускаетъ ее бѣгать на свободѣ. Обезьяна забавляется, карабкаясь на деревья и качаясь на вѣтвяхъ, или же бѣгая и играя съ собаками, но старается держаться поближе къ хозяйкѣ, чтобы взобраться къ ней на плечо съ цѣлью укрыться отъ врага или получить ласку.

Со времени своего пребыванія въ Би, Бонеръ держитъ нѣсколько лошадей. Въ разное время у нея перебывали бретон-

скія, арабскія, нормандскія и пикардійскія лошади и шотландскіе пони. Въ настоящее время, кромѣ лошадей для домашнихъ работъ и катанья, у нея есть три американскія, присланныя ей изъ Соединенныхъ Штатовъ однимъ богатымъ землевладѣльцемъ въ благодарность за рядъ этюдовъ заводскихъ жеребцовъ, сдѣланныхъ ею для Американскаго Общества ввоза лошадей изъ Перша. Эти кони, пойманные въ Западной Америкѣ, маленькія нервныя созданья, живутъ на свободѣ за большой оградой, примыкающей къ замку.

Какъ мы уже сказали, художница носитъ дома мужское платье, и всѣмъ, знающимъ ее въ ея домашней обстановкѣ, трудно представить ее себѣ одѣтой иначе: такъ привыкли они видѣть ее въ студіи и паркѣ въ широкой голубой блузѣ, съ вышивкою кругомъ или и на плечахъ, подобной тѣмъ, какія носятъ мѣстные крестьяне. Годы, убѣлившіе Розу сѣдиною и рѣзче обозначившіе черты ея лица, какъ мы уже замѣтили, нисколько не уменьшили ея энергіи. Она работаетъ съ такимъ же совершенствомъ, какъ и прежде, и въ ея плодовитомъ воображеніи постоянно родятся новые и новые сюжеты. «Въ головѣ моей— часто говоритъ она—хватило бы матеріала на двѣ или на три человѣческія жизни».

Съ тѣхъ поръ, какъ Бонеръ стала директриссой женской рисовальной школы, она, собственно говоря, уже не принимала къ себѣ учениковъ; ея любовь къ свободѣ не мирилась съ этимъ стѣсненіемъ. Тѣмъ не менѣе, она обладаетъ всѣми качествами превосходнаго преподавателя, такъ какъ, кромѣ мастерской техники и зоркой наблюдательности, у нея есть даръ увлекать своихъ учениковъ и внушать имъ смѣлость.

Роза Бонеръ щедро одарена отъ природы. Многіе художники, правда, проявили болѣе вѣрное сужденіе, болѣе основательное знаніе, бо̀льшую силу анализа; у многихъ воображеніе было болѣе пылко, но никто въ бо̀льшей степени не соединялъ въ себѣ живости фантазіи съ тонкою наблюдательностью и добросовѣстной правдивостью.

IV

Произведенія Розы Бонеръ

Уже въ первой главѣ настоящей статьи намъ пришлось указать на нѣкоторыя, наиболѣе извѣстныя, работы нашей художницы, такъ какъ нельзя было обойдти ихъ при разсказѣ объ ея, въ высшей степени дѣятельной, жизни, съ которою многія изъ этихъ работъ связаны столь тѣсно. Но краткія указанія, которыя мы сдѣлали, не могли дать полнаго и вѣрнаго понятія объ ея творчествѣ, и, для достаточно подробной харак-

теристики многихъ интересныхъ его сторонъ, необходимо остановиться на немъ съ особымъ вниманіемъ.

Какъ ни оригинально и ни индивидуально дарованіе Розы Бонеръ, явившейся, прежде всего, ученицей своего отца и природы, въ ея талантѣ, можетъ быть, безсознательно для нея самой, но тѣмъ не менѣе очень замѣтно, отразилось вліяніе настоящаго времени. «Каждый человѣкъ—сынъ своего отца», говоритъ Бомарше, и это одинаково справедливо, какъ въ искуствѣ, такъ и въ природѣ; геніальный человѣкъ, какъ бы ни были оригинальны его способности, не можетъ быть свободенъ отъ общаго вліянія духа своего времени.

Какъ въ наукѣ, такъ и въ искуствѣ, нѣтъ ничего вполнѣ непосредственнаго, а потому для правильнаго пониманія художника или писателя необходимо смотрѣть на него съ точки зрѣнія вѣка, въ которомъ онъ жилъ, и періода, въ теченіи котораго создавались его произведенія.

Въ виду этого и намъ будетъ полезно, при изученіи произведеній Бонеръ, обратить свое вниманіе на историческія условія ея дѣятельности, на эпоху, въ которую она выступила на свое поприще, и на современное искуство, подъ вліяніемъ котораго развился ея талантъ.

Въ моментъ начала дѣятельности Розы, французская живопись подвергалась великому преобразованію. Классическая и романтическая школы, ведшія между собою ожесточенную борьбу въ продолженіи цѣлой четверти вѣка, начали постепенно согласовать свои противорѣчія, и, по мѣрѣ того, какъ мало-помалу ослабѣвало ихъ противоборство, часто неосновательное съ обѣихъ сторонъ и достойное порицанія, возникала новая школа, появленія которой не предвидѣли ни та, ни другая сторона, но которая скоро заняла важное и независимое положеніе. Среди эстетическихъ теорій романтиковъ и классиковъ — теорій, ожесточенно противопоставлявшихся другъ другу, эта новая школа остановилась на болѣе мирномъ стремленіи къ добросовѣстному изученію природы. Она одинаково отвергала всѣ условныя правила въ искуствѣ и поэзіи, стараясь схватывать и выражать одну лишь правду. Будучи порождена крайностями извѣстныхъ теорій и нелюбовью къ іерархіи и обязательнымъ предписаніямъ въ искуствѣ, эта школа открыла природному дарованію художника возможность развиваться вполнѣ свободно и самобытно: правда въ природѣ стала единственнымъ преобладающимъ, по своей важности, предметомъ изученія.

Не трудно понять, какое великое вліяніе имѣли эти идеи на живопись пейзажей и животныхъ, которая, въ предшествовавшемъ столѣтіи, находилась въ большомъ пренебреженіи и, за исключеніемъ Жерико, имѣла весьма слабыхъ представителей. Этой-то новой школѣ и обязана Франція появленіемъ столь непохожихъ одинъ на другаго, столь индивидуальныхъ художниковъ, каковы Коро, Руссо, Діазъ, Тройонъ, Милле, Роза Бонеръ и

другіе, слѣдовавшіе за ними по тому же пути. Эти выдающіеся живописцы развили свое дарованіе внѣ вліянія узкой условности старыхъ школъ, которая только стѣсняла бы ихъ. Страстно изучая природу съ единственною цѣлью добросовѣстнаго наблюденія ея и воспроизведенія воспринятыхъ впечатлѣній, эти художники, своими усиліями и примѣромъ, дали новую жизнь французской живописи и новый толчекъ къ знанію природы, истиннаго источника всякаго искуства.

Р. Бонеръ, по своей полной самостоятельности въ искуствѣ и горячей любви къ природѣ, какой не выказалъ, въ равной съ нею степени, ни одинъ художникъ, можетъ, съ полнымъ основаніемъ, быть причислена къ замѣчательнѣйшимъ представителямъ новой школы; не отвергая вліянія на нее непосредственныхъ ея предшественниковъ, освободившихся, благодаря возникшему въ то время художественному движенію, надо признать, что и она, въ свою очередь, оказала подобное же вліяніе на художниковъ слѣдующаго поколѣнія, благодаря богатству своего воображенія, помогавшей ему непосредственности наблюденія и большому знанію.

Простое перечисленіе работъ Розы заняло бы немало страницъ, если бы мы включили въ него не только ея извѣстныя публикѣ картины, рисунки и акварели, но и множество этюдовъ и эскизовъ, которые художница сохраняетъ въ своемъ за̀мкѣ, никому не позволяя любоваться на ихъ. Впрочемъ, легко себѣ представить, что̀, при своей страсти къ работѣ, могла она произвести въ теченіе болѣе чѣмъ пятидесятилѣтней непрерывной своей дѣятельности. Къ несчастью, мы не имѣемъ разрѣшенія говорить объ этихъ этюдахъ, хотя было бы очень интересно изучить ихъ и познакомить съ ними читателя, такъ какъ, главнымъ образомъ при ихъ помощи, можно всего лучше оцѣнить личность художницы, правдивость ея наблюденія и свободу кисти и карандаша. Немногіе эскизы, воспроизведенные въ настоящей статьѣ, могутъ, однако, дать нѣкоторое понятіе о точности представленія и о мастерствѣ исполненія, характеризующихъ Бонеръ. Рисунки, эскизы и этюды масляными красками, собранные ею въ различныхъ посѣщенныхъ ею странахъ, составляютъ сокровищницу, изъ которой она свободно заимствуетъ всѣ нужные для ея работъ матеріалы, не опасаясь исчерпать ее.

Въ юности Розы, когда она еще только начинала выставлять свои картины, ея наблюденія не простирались дальше окрестностей Парижа, и всѣ ея картины, являвшіяся на тогдашнихъ выставкахъ, были писаны подъ впечатлѣніемъ природы этихъ мѣстъ. Въ то время, подъ самымъ Парижемъ, можно было найдти много прелестныхъ уголковъ, которые могли вполнѣ удовлетворить живописца. Медонъ былъ тогда покрытъ полями; лѣса Кламара и Вирафлѐ не страдали еще отъ нашествія толпы посѣтителей, являющихся сюда ради отдыха подъ тѣнью

деревьевъ, или устройства пикниковъ на зеленой травѣ. Почти никто изъ жителей Парижа не думалъ о берегахъ Марны, гдѣ многочисленныя стада паслись на пространныхъ лугахъ, окаймленныхъ стройными тополями. Даже Аньеръ въ то время не былъ еще сборнымъ пунктомъ торговцевъ и промышленниковъ, превратившихъ его потомъ въ парижскій пригородъ.



Воспоминаніе о Фонтенебло, картина Р. Бонеръ.

Бонеръ почти всѣ свои этюды и эскизы для картинъ, выставленныхъ ею съ 1841 г. по 1845 г., дѣлала въ Вилье, около Аньера. Какъ мы уже упомянули въ первой части этой біографіи, художница работала на фермѣ, хозяинъ которой охотно предоставилъ ей пользоваться, для натуры, тѣми изъ его животныхъ, этюды которыхъ она пожелала бы сдѣлать. Въ 1841 г. Роза выставила, кромѣ изображенія кроликовъ, о которомъ мы уже говорили, картину, представляющую козъ и овецъ. На эти два холста сравнительно небольшаго значенія надо смотрѣть лишь какъ на первые опыты художника - новичка; но искреннее чувство, которымъ они проникнуты, уже предвѣщало,

что путь, на который только-что вступила молодая художница, будетъ впослѣдствіи блестящъ и плодотворенъ. Выставляя эти картины, Бонеръ отнюдь не стремилась поразить публику блестящимъ дебютомъ или обратить на себя вниманіе критики: она просто сдѣлала все, что только была въ силахъ сдѣлать въ ту пору, и, оставаясь вѣрною своему правдивому и непритязательному характеру, сознавая всѣ недостатки своей работы, рѣшилась исправить ихъ въ будущемъ. Въ слѣдующемъ году, она выказала уже значительные успѣхи, которые потомъ, съ каждымъ годомъ, становились все замѣтнѣе и замѣтнѣе. На выставкѣ 1842 г. находились три картины Бонеръ, а именно: «Животныя на лугу» (съ вечернимъ эффектомъ), «Коровы, отдыхающія на лугу» «Продажная лошадь». Тогда же явился первый ея опытъ по части скульптуры—лежащій «Стриженый ягненокъ», произведеніе, въ которомъ ясно отразилась ея искреннее наблюденіе природы. Всѣ три картины представляли простыя, правдивыя сцены, списанныя съ натуры и своею чарующею силою свидѣтельствовавшія о томъ, что художница вложила въ нихъ свою душу. Дѣйствительно, ея произведенія обязаны своей привлекательностью именно этой естественности и простотѣ—качествамъ, вызвавшимъ похвалы всѣхъ истинныхъ поклонниковъ и знатоковъ природы.

Въ салонѣ 1843 г. находились только двѣ картины художницы, изображавшія лошадей: одна—«Лошади, идущія съ водопоя», а другая—«Лошади на лугу». Имѣя передъ собою прекрасно и сильно исполненные этюды Жерико, она тѣмъ болѣе восхищалась ими, что чувствовала себя въ состояніи анализировать и понимать ихъ значеніе. Бонеръ желала слѣдовать по пути великаго художника. Картины салона 1843 года, въ которыхъ она свободнѣе проявила свои силы, отличались выразительностью рисунка и ловкостью кисти, изобличали въ художницѣ сильный темпераментъ. Вмѣстѣ съ ними, она выставила скульптурный этюдъ быка, крѣпко упершагo свои сильныя ноги и обратившаго голову нѣсколько влѣво, въ позѣ, выражающей недовѣріе. Въ 1844 г., художница доставила на годичную выставку «Пасущихся коровъ». Картина изображала спокойную сцену на берегу Марны, на одномъ изъ прекрасныхъ луговъ, простирающихся по берегамъ этой тихой рѣчки. Кромѣ того, она выставила картины: «Овцы на лугу», «Встрѣча» (ландшафтъ съ животными) и «Оселъ».

«Три мушкетера», выставленные въ слѣдующемъ году, были внушены художницѣ хорошо извѣстнымъ романомъ Александра Дюма Старшаго. Картина изображала Атоса, Партоса и Арамиса, ѣдущихъ полемъ. Любительница животныхъ, конечно, отвела здѣсь лошадямъ болѣе видное мѣсто, чѣмъ французскій романистъ, и остроумно надѣлила каждую характеромъ, соотвѣтствующимъ характеру сидящаго на ней всадника: благородство Атоса, сила Партоса и изящество Арамиса отразились на

ихъ коняхъ. Это былъ, скорѣе, жанръ, чѣмъ картина животныхъ. Талантливые уроки отца научили художницу не ограничиваться живописью однихъ лишь животныхъ, и многія ея картины, въ которыхъ группированы человѣческія фигуры и животныя, показываютъ, съ какимъ искуствомъ умѣетъ она пользоваться подобными комбинаціями. Рядомъ съ «Тремя мушкетерами», находилась на выставкѣ «Овца съ ягненкомъ, заблудившаяся въ бурю». Ягненокъ, изнемогшій отъ усталости, лежитъ на землѣ, а его бѣдная мать стоитъ подлѣ него, оглашая воздухъ печальнымъ блеяніемъ. Была на выставкѣ еще картина— «Пашня», представляющая, въ яркомъ солнечномъ освѣщеніи, двухъ лошадей, бѣлую и караковую, тащущихъ плугъ, которымъ управляетъ крестьянинъ, тогда какъ крестьянскій мальчикъ сидитъ бокомъ на одной изъ лошадей. Тутъ же находилась картина: «Баранъ и овца съ ягненкомъ», хорошенькая сценка среди поля. Упомянутыя произведенія повысили репутацію, пріобрѣтенную Розою въ предшествовавшіе годы, и обратили на нее вниманіе Гудена и Ораса Верне. Художественные критики, съ своей стороны, не скупились на лестные для нея отзывы. Все это, вмѣстѣ съ сыпавшимися отовсюду поздравленіями съ успѣхомъ, было отрадной наградой художницѣ за ея усилія и трудъ. Въ томъ же году, жюри салона присудило ей золотую медаль третьяго класса, которую и доставилъ ей директоръ изящныхъ искуствъ, со своими личными сердечными привѣтствіями и щедрыми пожеланіями.

Картина: «Пастухъ», была написана нѣсколько позже: гуртъ овецъ собрался вокругъ пастуха на широкой равнинѣ въ окрестностяхъ Парижа; только двѣ-три разбросанныя группы деревьевъ нарушаютъ однообразіе горизонта. Въ салонѣ 1846 г. появилось нѣсколько картинъ и одинъ рисунокъ Розы. Первыя были: «Стадо овецъ», слѣдующее за пастухомъ и собираемое въ гуртъ овчарами, которые, по знаку ихъ хозяина, бѣгутъ и подгоняютъ отставшихъ; «Отдыхъ», изображающій овецъ и длиннорунныхъ барановъ, отдыхающихъ на лугу близъ изгороди, молодые побѣги которой грызетъ одинъ изъ барановъ; на переднемъ планѣ, среди овецъ, пережевывающихъ жвачку, представленъ великолѣпный баранъ, стоящій въ профиль. Эта картина была куплена барономъ Шененомъ. Кромѣ того, были выставлены хорошенькій этюдъ: «Овцы и козы» и, наконецъ, «Пастбище», — картина, извѣстная также подъ названіемъ: «Страхъ», и купленная г. Делесеромъ. Бѣлая кобыла, сопровождаемая жеребенкомъ, испуганно смотритъ черезъ ограду, по ту сторону которой виденъ приближающійся быкъ; въ разныхъ мѣстахъ на лугу лежатъ коровы, а на переднемъ планѣ плещутся и плаваютъ на прудѣ утки. Этими картинами и небольшимъ рисункомъ, изображавшимъ овцу и ягненка, заканчивается рядъ работъ, выставленныхъ Бонеръ въ 1846 году.



Пастухъ, картина Р. Бонеръ.

За годъ передъ тѣмъ, она сдѣлала поѣздку въ Ланды, привезла оттуда нѣсколько этюдовъ и дала себѣ слово посѣтить когда-нибудь еще разъ эту живописную страну.

Въ 1846 г. Роза ѣздила въ Овернь. Эта провинція была, съ художественной точки зрѣнія, въ то время совсѣмъ новою страною. Высокая цѣпь Овернскихъ горъ съ ихъ поросшими лишаями и верескомъ скалами, ихъ склоны, покрытые березой и орѣшникомъ, перерѣзанные глубокими долинами, на днѣ которыхъ игриво журчатъ потоки холодной и чистой, какъ кристалъ, воды, здоровые крестьяне, красивый салерскій скотъ, пасущійся на свободѣ по злачнымъ склонамъ горъ,—представляли множество разнообразныхъ величественныхъ картинъ, которыми художникъ, любящій природу, могъ воспользоваться съ величайшею для себя пользою. Природа этой страны сильно подѣйствовала на воображеніе Р. Бонеръ; она углублялась въ скалистыя долины и бродила по горамъ, останавливаясь тамъ и сямъ, чтобы нарисовать какое-нибудь животное или написать хорошенькій пейзажъ. Во время своихъ прогулокъ, она собрала матеріалъ, не только необходимый для задуманныхъ въ эту пору картинъ, но и достаточный на очень долгое время.

Въ салонѣ 1847 г., кромѣ картинъ: «Чистокровные заводскіе жеребцы» и «Еще природа», она выставила двѣ свои работы: «Горное пастбище» и «Пахота». Послѣдняя картина изображаетъ нѣсколькихъ прекрасныхъ салерскихъ быковъ роскошной рыжей масти, съ тяжелыми подгрудками, запряженныхъ въ плугъ, которымъ управляетъ овернскій крестьянинъ. Обѣ картины были воспоминаніемъ ея поѣздки въ Овернь въ предшествовавшемъ году.

Экскурсіи Бонеръ распространялись только на честь Канталя, смежную съ департаментами Карреза и Пюи-де-Дома. Въ этой гостепріимной части Оверни, художница встрѣтила всевозможную предупредительность и вниманіе. Порода салерскаго скота въ то время была малоизвѣстна и недостаточно цѣнилась внѣ предѣловъ дальнихъ горъ, настоящей его родины, гдѣ хорошо знали его превосходные качества. Эта порода — одна изъ лучшихъ во Франціи, какъ съ художественной, такъ и съ хозяйственной точки зрѣнія; она даетъ крупныхъ, хорошо сложеныхъ, здоровыхъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, красивыхъ животныхъ, сильныхъ и широкогрудыхъ, роскошной рыжей шерсти, переходящей въ коричневую, очень эффектную въ живописи. Это—спеціально горная порода, живущая на большихъ высотахъ и въ горныхъ проходахъ, гдѣ нѣтъ другихъ жилищъ, кромѣ бюроновъ,—хижинъ довольно первобытной конструкціи, чуждыхъ всякаго конфорта, обитатели которыхъ занимаются скотоводствомъ. Эти простые люди были рады, когда уединеніе ихъ нарушалось появленіемъ художницы, приходившей рисовать портреты ихъ скота, и они охотно предоставляли его въ ея распоряженіе.

Картины, выставленныя Розою въ 1848 г., также составляли результатъ ея поѣздки въ Канталь. То были: «Волы и быки въ горахъ», «Овцы на пастбищѣ», «Пастбище салерскихъ быковъ». Послѣдняя картина — довольно большой холстъ, для котораго художница вылѣпила нѣсколько моделей животныхъ. съ цѣлью изучить эффекты раккурса, трудно уловимые при непосредственной работѣ съ натуры. Заботливая точность и добросовѣстность исполненія этой вещи были сейчасъ же оцѣнены по достоинству.

«Этюдъ вандейской охотничьей собаки», «Этюдъ быка» и маленькая картинка: «Мельникъ», ведущій лошадь и осла, нагруженныхъ кулями муки, дополняли списокъ картинъ Розы, красовавшихся на этой выставкѣ. Кромѣ того, она явилась на нее со скульптурными работами изъ бронзы: «Буйволъ на ходу» и «Овца». «Г-жа Бонеръ—писалъ одинъ тогдашній критикъ—заняла видное мѣсто среди живописцевъ животныхъ. Безспорно, она обладаетъ глубокими познаніями по части анатоміи и замѣчательною способностью подмѣчать привычки изображаемыхъ ею животныхъ, причемъ избѣгаетъ безжизненности и блѣдности кисти, печальнымъ примѣромъ которыхъ такъ долго служили для насъ нѣкоторые художники. На картинахъ г-жи Бонеръ быки и овцы надѣлены мускулами, костями, сухожиліями; это не—деревянныя или металлическія фигуры... Ея кантальскіе волы обладаютъ всѣми качествами, свойственными этимъ милымъ животнымъ».

Успѣхи, сдѣланные нашей художницей, были такъ очевидны, и высокая степень ея искуства проявилась столь ярко, что жюри, при общемъ одобреніи, присудило ей первоклассную медаль.

Лѣто 1848 г. Бонеръ провела въ Ниверне, по настоятельному приглашенію своей ученицы и друга. Здѣсь, безпредѣльная ровная даль, простирающаяся до самаго горизонта и лишь кое гдѣ прерываемая невысокими холмами, обширные луга, перерѣзанные заборами и канавами, представляли спокойный, нѣсколько унылый ландшафтъ, ничуть не похожій на природу гористой Оверни, но, тѣмъ неменѣе, весьма характерный и привлекательный для нашей художницы. Безчисленныя стада, пасшіяся на просторныхъ лугахъ, доставляли ей превосходныя модели. Группы деревьевъ, разбросанныя на довольно большихъ разстояніяхъ, и спокойные, текущіе по полямъ глубокіе ручьи— только одни нарушаютъ, до нѣкоторой степени, однообразіе этой плодородной мѣстности. Между тѣмъ, тутъ же, вблизи Морвана, съ его гранитной почвой, узловатыми орѣшниками и живописными хижинами, художница находила пейзажи болѣе суроваго и дикаго характера.

Изъ этой-то провинціи вывезла она идею и эскизъ своихъ «Нивернейскихъ пахарей» («Labourage Nivernais» или «Sombrage», какъ называютъ пахоту мѣстные крестьяне).

Мы уже говорили, подъ чьимъ вліяніемъ написана эта капитальная картина. Сельскіе романы Жоржъ Зандъ, внушенные жизнью въ Беррійской провинціи, весьма схожіе съ жизнью сосѣдняго Ниверне, до такой степени плѣнили Р. Бонеръ, что она, очутившись среди сценъ, описанныхъ знаменитою романисткою, захотѣла передать кистью то, что эта послѣдняя выразила перомъ. На отлогомъ скатѣ лощины, ограниченной слѣва невысокимъ холмомъ, шесть паръ быковъ поднимаютъ новь; блестящій лемехъ выворачиваетъ тяжелые комья глубоко-взрѣзанной земли. Голубое небо безоблачно, и яркое солнце обливаетъ всю сцену потокомъ своихъ лучей. Быки, по три пары въ каждомъ плугѣ, изображенные почти профильно, направляются вправо, медленно взбираясь на откосъ. Каждымъ плугомъ управляетъ крестьянинъ; другой идетъ рядомъ и длиннымъ шестомъ подгоняетъ животныхъ. Одинъ изъ быковъ во второй парѣ, красивое бѣлое животное, поворачиваетъ свою голову въ ярмѣ, какъ-бы негодуя на такое понуканіе.

Это произведеніе Р. Бонеръ полно такой силы, реализма и, вмѣстѣ съ тѣмъ, такою поэзіей деревенской жизни, что успѣхъ его былъ немедленный и общій. Отовсюду неслись къ художницѣ выраженія восторга и похвалы, и ея мастерская картина была куплена французскимъ правительствомъ, нашедшимъ ее достойною занять мѣсто въ національномъ музеѣ среди образцовыхъ произведеній французской живописи.

Въ салонѣ 1850 года фигурировали двѣ картины Бонеръ: «Утро» и «Овцы». Въ 1851 году выставки не было, а въ выставкѣ 1852 года художница не участвовала. Въ это время она была погружена въ приготовленія къ большой работѣ и собирала для нея массу этюдовъ. Работа эта поглощала все ея время и давала ей возможность только изрѣдка заняться, въ видѣ отдыха, маленькими картинками. То былъ «Конскій рынокъ», извѣстный въ Англіи подъ названіемъ «Horse Fair».

Мы уже говорили о томъ, какъ художница приготовлялась къ исполненію этой картины, и о костюмѣ, надѣтомъ ею на себя съ цѣлью изготовленія этюдовъ на самомъ рынкѣ, а также и о силѣ характера, какую пришлось ей проявить, дабы достичь успѣшнаго окончанія этого труда. Картина была выставлена въ салонѣ 1853 г. «Конскій рынокъ» пользуется такою всемірною извѣстностью, что мы почти не ошибемся, если скажемъ, что всѣ его видали, по крайней мѣрѣ въ воспроизведеніи того или инаго рода. Великолѣпные заводскіе жеребцы рысью проходятъ передъ зрителемъ, поднимая копытами пыль. Р. Бонеръ, называя въ шутку свое произведеніе «Парѳенонскимъ фризомъ», отнюдь не думала, что ея современники вполнѣ усвоятъ это названіе, которое она сама употребляла иронически. Дѣйствительно, картина эта можетъ по праву назваться современнымъ «фризомъ Парѳенона»: до такой степени исполнена она силы, движенія и реализма, но реализма прекраснаго и благороднаго.

Композиція «Конскаго рынка» превосходна и какъ нельзя лучше передаетъ энергію и нравъ лошадей.

Сцена представляетъ лошадей, которыхъ только-что привели на рынокъ и осаживаютъ, устанавливая по мѣстамъ. Превосходно написанныя деревья на заднемъ планѣ, подъ которыми на пригоркѣ, располагаются продавцы и покупатели, затушевываются слѣва облаками пыли, поднятой лошадьми; на заднемъ же планѣ, уже совсѣмъ налѣво, виднѣется небольшая Сальпетріерская церковь.

Въ то время, въ Парижѣ, конскій рынокъ помѣщался на Госпитальномъ бульварѣ, недалеко отъ станціи Орлеанской желѣзной дороги; послѣ того, вслѣдствіе улучшеній и перемѣнъ, произведенныхъ по распоряженію муниципалитета, онъ утратилъ прежнюю живописность. Въ настоящее время мы не найдемъ ни его большихъ тѣнистыхъ деревьевъ, ни его немощеной площадки, заросшей кое-гдѣ тощей, запыленной травой, изрытой конскими копытами.

Хотя, въ большинствѣ воспроизводимыхъ его сюжетовъ, Р. Бонеръ руководствуется почти исключительно своимъ воображеніемъ, рѣдко соображаясь съ распредѣленіемъ, необходимымъ для равновѣсія линій и гармоничности впечатлѣнія, въ чемъ многіе художники выказывали столь большое искуство; хотя почти всѣ ея картины могутъ быть названы созданіями попреимуществу непосредственными, однако она не грѣшитъ противъ законовъ композиціи, а соблюдаетъ ихъ даже безотчетно. Стремясь, прежде всего, къ естественности и простотѣ, она прибѣгаетъ, когда это нужно, ко всѣмъ пріемамъ искуства композиціи, причемъ умѣетъ отлично маскировать ихъ. Такое, достигнутое въ совершенствѣ, сочетаніе мастерства и правды поражаетъ въ «Конскомъ рынкѣ». Неправильный порядокъ лошадей, ихъ движенія, выказывающія всѣ ихъ мускулы, соединеніе различныхъ мастей, оттѣняющихъ одна другую,—наконецъ, сильныя, сѣрыя, въ яблокахъ, лошади Перша, представленныя на переднемъ планѣ и образующія центръ картины вмѣстѣ съ группою поднимающихся на-дыбы вороныхъ и бѣлыхъ коней,—все это, производя пріятное впечатлѣніе своимъ разнообразіемъ и составляя величавый и гармоническій ансамбль, свидѣтельствуетъ о высокомъ искуствѣ группировки. Тѣмъ неменѣе, на первое впечатлѣніе, это—въ высшей степени реальная сцена, выхваченная прямо изъ жизни и природы: свобода и широта исполненія равносильны красотѣ композиціи; благодаря силѣ кисти и мастерству рисунка, картина дышетъ пылкостью и мужественной энергіей, соотвѣтствующими, какъ нельзя болѣе, сюжету.

«Парижскій Конскій рынокъ» въ настоящее время — одна изъ самыхъ извѣстныхъ и популярныхъ картинъ, изображающихъ животныхъ. Ея безчисленныя воспроизведенія сдѣлали имя Розы Бонеръ извѣстнымъ каждому любителю искуства.

На выставкѣ возбуждало общее удивленіе то обстоятельство, что картина, отмѣченная такимъ сильнымъ дарованіемъ, картина столь большаго значенія, написана женщиной. На самомъ дѣлѣ, произведеніе это было задумано и исполнено такъ талантливо, что лишь немногіе мужчины оказались бы способны создать нѣчто подобное. Р. Бонеръ заслужила восторженныя похвалы публики, инстинктивно оцѣнившей всю важность этого первокласснаго произведенія. Но критики, чувствовавшіе, что достоинство ихъ пола нѣсколько затронуто такимъ успѣхомъ женщины, были сдержаны въ своихъ похвалахъ картинѣ, отказать въ которыхъ ей они, однако, не могли.

Если художнику удается подняться въ какой-либо отрасли искуства выше обычнаго уровня и выказать свою личность сильной и талантливой работой, критики начинаютъ сравнивать его съ кѣмъ-нибудь другимъ, чтобы унизить или возвысить одного въ ущербъ другому. Умъ человѣческій чувствуетъ потребность сравнивать и классифицировать, вслѣдствіе чего нерѣдко утрачивается должное представленіе о произведеніи искуства. Вмѣсто того, чтобы разсматривать картину самоё по себѣ, анализировать ее и стремиться постичь дарованіе и индивидуальность художника, критикъ спѣшитъ отвести новоявленному таланту мѣсто въ художественной іерархіи, помѣстить его ниже или выше того или другаго художника; приэтомъ каждый изобрѣтаетъ свою собственную классификацію, которую и считаетъ единственно вѣрной, вслѣдствіе чего между критиками возникаютъ постоянныя разногласія. Литературные цѣнители Р. Бонеръ не преминули выказать эту манію къ классификаціи и по поводу ея «Конскаго рынка». Они стремились унизить молодую художницу, рѣшившуюся въ такой степени и съ такимъ успѣхомъ испытать свои силы въ живописи лошадей, и выставляли на видъ превосходство предъ нею Жерикò. Не давая себѣ труда опредѣлить, въ чемъ заключаются оригинальныя стороны этихъ столь различныхъ художниковъ, они пустились дѣлать сравненія и проводить параллели. Не выходя изъ этого пустаго круга, современники ихъ еще долго продолжали спорить о томъ, кому принадлежитъ первое мѣсто: Розѣ ли Бонеръ, или Тройону, мощный талантъ котораго уже началъ выказываться въ эту пору. Между тѣмъ, оба художника, отдавая другъ другу должную справедливость, взаимно уважая другъ друга и продолжая трудиться, не обращали большаго вниманія на отношеніе къ нимъ критиковъ. Одинъ французскій поэтъ сказалъ: «Стаканъ мой не великъ, но я пью изъ своего стакана». Дѣйствительно, художникъ прежде всего долженъ быть простъ и искрененъ, т. е. долженъ выражать свою индивидуальность, и нельзя отрицать, что Роза Бонеръ, подобно Жерикò и Тройону, вноситъ собственную личность въ свои произведенія. Только разсматривая ее съ этой стороны, можно правильно оцѣнить ея талантъ, а не сравненіемъ ея работъ съ

картинами другихъ живописцевъ. Но ея время, стремившееся отвести каждому явленію свое мѣсто, именно такъ и смотрѣло на ея произведенія. Теперь же, когда взглядъ и условія измѣнились, мы можемъ преклоняться одинаково какъ передъ Розой Бонеръ, такъ и передъ Ландсиромъ и Тройономъ, не опасаясь, что насъ обвинятъ въ непослѣдовательности: произведенія каждаго изъ названныхъ артистовъ отмѣчены печатью своей индивидуальности, и талантъ одного не исключаетъ таланта другаго.

«Конскій рынокъ», побывавъ на выставкѣ въ Гентѣ и во многихъ городахъ Англіи, былъ проданъ въ Америку; какъ мы уже говорили, въ настоящее время онъ принадлежитъ Нью-Іоркскому музею. Картина того же содержанія въ Лондонской Національной галереѣ есть повтореніе нью-іоркскаго экземпляра, наполненное художницею по просьбѣ г. Гамбара, купившаго оригиналъ.

Въ салонѣ 1853 г., рядомъ съ «Конскимъ рынкомъ» висѣла другая картина Р. Бонеръ, принадлежавшая герцогу Морни. Она изображаетъ сцену въ Бретани: подъ яблонями, крестьянскій мальчикъ гонитъ коровъ и козъ и спускается съ ними въ долину. Картина эта, небольшая по величинѣ, представляетъ интересный контрастъ съ «Конскимъ рынкомъ» не столько своей сравнительной миніатюрностью, сколько вѣющей отъ нея сельской поэзіей, производящей совсѣмъ иное впечатлѣніе, чѣмъ энергичная и пылкая оживленность «Конскаго рынка».

Роза Бонеръ, благодаря медали, полученной ею въ 1848 г., стояла уже внѣ конкурса (hors concours), т. е. была навсегда освобождена отъ обязанности представлять свои картины на судъ жюри для принятія ихъ на выставку.

«Сѣнокосъ», посланный ею на парижскую всемірную выставку 1855 года, воспроизводилъ одно изъ ея воспоминаній объ Оверни. Картина эта, написанная по заказу правительства, оказалась достойнымъ панданомъ къ «Нивернейскимъ пахарямъ». Она изображаетъ воловъ рыжей шерсти, запряженныхъ въ телѣгу, на которую крестьяне и косцы грузятъ сѣно. Телѣга написана въ яркомъ солнечномъ освѣщеніи, среди широкаго луга. Сильный овернецъ, почтенной наружности, достойный потомокъ Верцингеторикса, стоитъ подлѣ воловъ. Въ «Сѣнокосѣ», «Нивернейскихъ пахаряхъ» и другихъ картинахъ, художница передаетъ зрителю жизнь земледѣльческаго сословія. Вмѣстѣ съ Тройономъ и Миллѐ, она схватила и выразила величіе и поэзію этой жизни и сдѣлала, съ своей стороны, также вкладъ въ эпопею крестьянскаго быта и новыя георгики, въ которыхъ современные художники и писатели, эти новые Виргиліи, воспѣли и прославили скромныхъ, но достойныхъ почета кормильцевъ человѣчества.

Со времени всемірной выставки 1855 г., Бонеръ уже болѣе не появлялась на выставкахъ: ей хотѣлось работать на

свободѣ, не стѣсняясь періодическими сроками салона. Опредѣленность времени, къ которому слѣдуетъ представлять работы, слишкомъ стѣсняетъ ее; она предпочла отказаться отъ тріумфа въ салонахъ и работать, какъ ей было удобнѣе. Давно задуманныя поѣздки въ Пиринеи, Англію и Шотландію и, дѣйствительно, предпринятыя ею въ слѣдующіе годы, были также причиной нежеланія ея связывать себя ежегоднымъ участіемъ въ салонѣ; словомъ, съ этого времени она стала писать только тогда, когда являлась къ тому охота.

Посѣтивъ Пиринеи въ 1855 г., наша художница неутомимо бродила по этимъ живописнымъ горамъ и работала, какъ и всегда, прилежно и непрерывно. Она отваживалась проникать въ дикія и малопроходимыя ущелья, куда въ лѣтнее время сходятся стада коровъ и козъ съ пастухами, единственными обитателями этихъ безлюдныхъ мѣстъ. Иногда появлялись здѣсь испанскіе контрабандисты, и художницѣ нерѣдко приходилось объясняться съ ними; но, не смотря на ихъ подозрительность и сопряженную съ нею опасность, ей всегда удавалось выйдти благополучно изъ этихъ встрѣчъ. Роскошные виды, красивые, живописные, пасущіеся въ горахъ, мулы съ ихъ блестящей сбруей, погонщики муловъ, проходящіе съ пѣніемъ черезъ горы,— все это привлекало и интересовало художницу. Однако, она не могла вполнѣ побороть основательнаго страха встрѣчъ съ контрабандистами, хотя, въ сущности, они казались такими страшными только на видъ. Какъ-бы то ни было, съ нею ничего серіознаго не случилось, и она могла писать и рисовать, сколько душѣ угодно.

«Переходъ черезъ Пиринеи», относящійся къ 1857 году, и нѣсколько другихъ, подобныхъ картинъ, исполненныхъ съ той поры Розою, представляютъ сцены, списанныя съ натуры во время поѣздки, о которой мы сейчасъ говорили. Въ Пиринеяхъ наша художница видала и срисовывала караваны испанцевъ, переправлявшихся на мулахъ во Францію по скалистымъ и опаснымъ горнымъ тропинкамъ, на краю глубокихъ пропастей, въ глубинѣ которыхъ бѣгутъ съ покрытыхъ вѣчнымъ снѣгомъ высотъ шумливые и пѣнистые потоки.

Поѣздка Бонеръ въ Шотландію въ томъ же году познакомила ее со страной величественной и любопытной неменѣе Пиринеевъ, хотя и надѣленной совершенно другимъ характеромъ. Гейландъ, съ его дикими, мрачными видами, прекраснымъ рогатымъ скотомъ и овцами, какъ нельзя болѣе соотвѣтствовалъ поэтическому и въ то же время отважному характеру художницы. Эта, особенно любимая ею, страна доставила ей множество сюжетовъ для картинъ: такъ сильно подѣйствовали на нее озера и туманныя горы, полныя величественной и меланхолической поэзіи. Длинношерстыя черныя овцы этого края, мохнатыя коровы и быки, дикіе на взглядъ, бродящіе среди вереска на возвышенныхъ плоскостяхъ,—это ли не превосходныя модели



Шотландскій скотъ, картина Р. Бонеръ.

для живописца животныхъ? Какіе чудесные виды можетъ найдти здѣсь пейзажистъ для своихъ картинъ! Какою энергіей и силой вѣетъ всегда отъ картины, внушенной зрѣлищемъ такой природы! Поэтому, нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что произведенія Бонеръ, составляющія плодъ его путешествія въ Шотландію, отличаются особою привлекательностью. Какъ удачна, напр., ея «Шотландская гроза», красовавшаяся на всемірной выставкѣ 1867 года,—одно изъ самыхъ талантливыхъ произведеній художницы! При видѣ представленнаго ею стада, застигнутаго дождемъ и вѣтромъ, какъ-будто слышишь шумъ начинающагося ливня, завываніе бури, блеяніе овецъ, мычаніе быковъ и крики ихъ погонщиковъ. Какою живостью и силой проникнута «Стамнеда» (паника)—картина, на которой животныя толпятся въ неописанномъ безпорядкѣ, топча другъ друга ногами, толкаясь и разбѣгаясь во всѣ стороны, а пастухи прилагаютъ старанія возстановить нарушенный порядокъ, но напрасно!

Среди другихъ работъ Р. Бонеръ, на всемірной выставкѣ 1867 года находилось нѣсколько картинъ, написанныхъ подъ впечатлѣніемъ Гейланда, а именно: «Быки и коровы», «Лодка», «Шотландскій пастухъ» и «Шкай-пони»; послѣдняя картина изображаетъ маленькихъ, но сильныхъ животныхъ, съ проницательными огненными глазами, шелковистой шерстью и вѣрнымъ шагомъ. Одна изъ лучшихъ картинъ, вывезенныхъ художницей изъ Шотландіи, представляетъ стадо коровъ, переправляющихся черезъ озеро и сопровождаемое пастухами въ лодкѣ. Видъ охватываетъ значительную часть озера и противоположный берегъ и замыкается на горизонтѣ остроконечными горами. Лодка движется позади всѣхъ животныхъ, изъ которыхъ одни плывутъ или находятся еще въ водѣ, тогда какъ другія уже выбрались на берегъ между скалами. Сюжеты остальныхъ шотландскихъ картинъ Бонеръ гораздо проще; ихъ привлекательность и интересъ заключаются не столько въ содержаніи, сколько въ производимомъ ими общемъ впечатлѣніи—въ ловкой группировкѣ животныхъ, въ правдивой передачѣ характера какъ самой страны, такъ и ея обитателей. Да и во всѣхъ работахъ Бонеръ, являющихся воспоминаніемъ о посѣщенномъ ею Гейландѣ, видишь прочувствованную и ярко выраженную угрюмость суровой природы и простой жизни страны Робъ-Рая и Макъ-Ивора.

Въ 1860 г. Бонеръ окончательно поселилась въ Би, близъ Фонтенебло. Выборъ мѣста былъ какъ нельзя болѣе удаченъ для живописца животныхъ и пейзажиста, потому что, сверхъ удобства имѣть всегда подъ рукою роскошный лѣсъ, въ чащѣ котораго водятся лани, дикія козы и кабаны, художницѣ представлялась возможность держать въ своемъ большомъ помѣстьѣ животныхъ всякаго рода, между прочимъ, оленей; на привольныхъ земляхъ, принадлежащихъ художницѣ, эти животныя на-

столько сохраняли свой характеръ и привычки, что она могла изучать ихъ во всей ихъ естественности и во всѣхъ условіяхъ. Лѣсъ, находящійся въ близкомъ разстояніи отъ ея владѣній, доставлялъ ей прекрасный пейзажный матеріалъ—очаровательные виды дикихъ скалъ и разнообразной растительности. Въ своемъ уединеніи, Роза дѣлила время между писаніемъ этюдовъ съ натуры и исполненіемъ картинъ, эскизы которыхъ въ безчисленномъ множествѣ наполняли ея мастерскую.

Извѣстность Бонеръ достигла въ это время своего апогея, и любители искуства одинъ передъ другимъ добивались обладать ея работами. Въ эту же пору, какъ мы уже сказали, императрица Евгенія посѣтила художницу (въ 1865 г.), дабы завершить пріобрѣтенный ею почетъ пожалованіемъ ей ордена. Поселившись окончательно въ своемъ замкѣ, Р. Бонеръ вскорѣ покинула его на время, для того, чтобы совершить большое путешествіе для обозрѣнія своей родины, съ цѣлью возобновить поблѣднѣвшія впечатлѣнія о ней, освѣжить въ памяти видѣнное прежде и собрать новый матеріалъ для своихъ будущихъ работъ. Величайшіе современные французскіе пейзажисты, Руссо, Діазъ и Коро изображали лѣсъ Фонтенебло въ многочисленныхъ картинахъ, причемъ брали мотивы изъ самыхъ привлекательныхъ его уголковъ. Кому не знакомы, по крайней мѣрѣ по имени, дикіе, богатые колоритностью виды, извѣстные подъ названіями: Франшара, Волчьяго ущелья, Апремонтскихъ ущелій, Длинной скалы, и другіе, столь же прелестные, ландшафты?

Въ пору окончательнаго переселенія Розы Бонеръ въ Би, фонтенеблоскій лѣсъ далеко не цѣнился еще въ такой степени, какъ теперь. Почти никто не посѣщалъ его, кромѣ немногихъ художниковъ, проводившихъ лѣто въ Барбизонѣ. Но императрица Евгенія, введшая въ послѣдніе дни Имперіи Фонтенебло въ моду, а также знаменитые пейзажисты, являвшіеся искать въ здѣшнемъ лѣсу сюжетовъ для своихъ картинъ, способствовали знакомству публики съ его красотами.

Подъ впечатлѣніемъ фонтенеблоскаго лѣса, Бонеръ произвела много картинъ различной величины, исполненныхъ, такъ сказать, въ виду самой натуры. Она всегда старалась имѣть передъ собою все, что могло ей понадобиться для работы, и привыкла, если благопріятствовала тому погода, писать въ лѣсу на открытомъ воздухѣ; зимою же, когда снѣгъ и дожди дѣлали это невозможнымъ, она помѣщалась въ стеклянномъ павильонѣ, гдѣ ничто не мѣшало ей продолжать свое дѣло, опять-таки присматриваясь къ самой натурѣ. Она превосходно изучила разнообразные оттѣнки и измѣненія, какіе принимаетъ лѣсъ съ перемѣною временъ года, и если бы можно было собрать всѣ работы нашей художницы—картины, рисунки и акварели,—воспроизводящія эти разнообразные эффекты, то эти произведенія составили бы удивительный и безпримѣрный рядъ самыхъ вѣрныхъ иллюстрацій лѣса. Среди картинъ подобнаго содержанія, особенно

достойны вниманія: «Мѣсто отдыха оленей»—картина, бывшая въ салонѣ 1867 г. и, сколько помнится, написанная по заказу императрицы Евгеніи, «Олени, проходящіе по открытой полянѣ» и «Воспоминаніе о Длинной скалѣ». Это—самое замѣчательное мѣсто въ лѣсу, пространное плато, усѣянное скалами песчанника и заросшее верескомъ, среди котораго высятся березы причудливой формы; оно дало Розѣ сюжетъ для картины, извѣстной подъ названіемъ: «Длинныя скалы въ Фонтенебло».

Но два самыхъ замѣчательныхъ лѣсныхъ пейзажа Бонеръ исполнены ею для г. Гамбара, одинадцать лѣтъ тому назадъ, и украшаютъ теперь его роскошную картинную галерею въ Ниццѣ. Онѣ изображаютъ оленя и кабановъ, въ размѣрѣ натуры. Олень, украшенный великолѣпными рогами, этотъ истинный царь лѣса, величественно идетъ впередъ, по направленію къ зрителю; кабаны, съ грубой шерстью и дикою наружностью, роютъ землю и выворачиваютъ зеленый мохъ, ища корешковъ. Эти картины—образцовыя по мастерству исполненія, по выразительности рисунка, по гармоничности и богатству красокъ. Свободные обитатели лѣса изображены такъ сильно и реально, что кажутся настоящими живыми существами. Никто въ такой степени, какъ Бонеръ, не обладаетъ способностью производить такую иллюзію природы. Ея изображенія львовъ могутъ служить примѣромъ подобной жизненной экспрессіи и старанія передать во всей полнотѣ характеръ животнаго. Голова нубійскаго льва, «Стараго монарха», доказываетъ, какъ хорошо понимаетъ она натуру подобныхъ свирѣпыхъ животныхъ и съ какимъ искусствомъ умѣетъ выразить спокойствіе и силу, благодаря которымъ левъ получилъ названіе царя пустыни. Изъ относящихся сюда картинъ ея, самая замѣчательная, «Семейство львовъ», красовалась въ салонѣ 1881 года. Величественный левъ лежитъ среди разновидныхъ кактусовъ; передъ нимъ—львица, а между ея лапами спятъ или отдыхаютъ три львенка. Для этой картины Бонеръ пользовалась львомъ и львицей, которыхъ она купила въ Марселѣ и потомъ содержала въ своемъ помѣстьи, въ Би; этюды же львятъ, писала она въ «Зимнемъ циркѣ» (Cirque d'Hiver), въ Парижѣ, съ очень молодыхъ львятъ, тутъ же родившихся. Ихъ отняли отъ матки и дали кормить собакѣ, которая проявляла къ нимъ истинно-материнскую нѣжность и питала ихъ съ удивительнымъ терпѣніемъ, хотя и страдала отъ ихъ острыхъ когтей.

Многіе художники пробовали воспроизводить львовъ и тигровъ въ скульптурѣ. Барй придавалъ имъ характеръ величественный, но весьма своеобразный; Делакруа надѣлялъ ихъ энергіей и страстью, доходившими до преувеличенія, что заставляло его пренебрегать правильностью формъ: онъ создавалъ ихъ воображеніемъ и, стремясь къ сильной эффектности, нестрого держался правды. Благодаря своему любовному отношенію къ природѣ, Р. Бонеръ заняла совсѣмъ особое мѣсто между этими

художниками. Глубокое знаніе животныхъ предохранило ее отъ обычныхъ, хотя врядъ-ли простительныхъ ошибокъ Делакруа; она въ одно и то же время энергична и правдива, и это качество талантливой художницы отражается съ одинаковымъ блескомъ какъ въ ея рисункахъ, такъ и въ акварельныхъ и масляныхъ картинахъ.

Двѣ большія картины, написанныя Розою для ньюіоркскаго банкира Бельмонта, могутъ быть названы самыми поэтичными твореніями. Одна—«Сборъ охотниковъ»: охотники, готовые къ выѣзду, собрались вокругъ огня на большомъ болотѣ въ лѣсу; нѣкоторые изъ нихъ сидятъ на стволахъ упавшихъ деревьевъ; стая собакъ толпится среди нихъ. Дѣйствіе происходитъ раннимъ утромъ, когда все кругомъ подернуто еще дымкой тумана, заволакивающей собою глубь лѣса; лучи блѣднаго осенняго солнца, пробиваясь сквозь туманъ, освѣщаютъ влажную землю. Другая картина изображаетъ бретанскаго крестьянина на бѣлой лошади, провожающаго стадо коровъ и овецъ, которое переправляется черезъ рѣку; кругомъ—открытое, широкое поле. Художница какъ нельзя лучше воспользовалась этими простыми мотивами, и ей удалось выразить сильныя и безсознательныя ощущенія, испытываемыя въ блѣдное осеннее утро, или въ сумерки прекраснаго дня. Въ такого рода картинахъ, какъ-бы хорошо ни былъ задуманъ ихъ сюжетъ, главное значеніе имѣетъ не онъ, а вложенное въ нихъ чувство. Можетъ найдтись немало художниковъ, которые съумѣли бы такъ же хорошо скомпоновать картину, въ родѣ «Переправы черезъ рѣку» или «Сбора охотниковъ», но оказались бы не въ силахъ привлечь къ себѣ нашу симпатію, потому что сами не испытывали живо передаваемаго зрителю чувства, составляющаго самую суть искуства.

Р. Бонеръ всегда гнушалась писать картины по заказу или на заданныя тэмы. Изъ слѣдующаго анекдота видно, какъ ревниво охраняетъ она свою артистическую независимость. Въ 1856 г., баронъ Ротшильдъ просилъ ее написать для него картину; когда эскизъ этой картины былъ готовъ, Бонеръ пригласила заказчика въ свою мастерскую, съ тѣмъ, чтобы онъ сказалъ, нравится ли ему сюжетъ. Эскизъ изображалъ стадо овецъ, и художница вполнѣ основательно считала его одною изъ своихъ лучшихъ композицій. Ротшильдъ явился, но, повидимому, остался недоволенъ. Онъ сказалъ, что предпочелъ бы картину, изображающую быковъ, или вообще что-нибудь другое, и предложилъ нѣсколько измѣненій, приглашая въ то же время художницу въ свой Ферріерскій замокъ, гдѣ намѣревался показать ей своихъ животныхъ, которыхъ ему хотѣлось видѣть на картинѣ. Бонеръ не только не поѣхала въ Ферріеръ, но даже отказалась сочинить новый эскизъ, а прежній сохранила до настоящаго времени, не прибавивъ къ нему ни одного штриха.

Кромѣ картинъ, писанныхъ масляными красками, знаменитая художница произвела множество акварелей, карандашныхъ и

угольныхъ рисунковъ, а также нѣсколько гравюръ и оригинальныхъ литографій. Излишне было бы говорить, что во всѣхъ этихъ работахъ мы видимъ свойственныя ей достоинства. Каждый, даже самый незначительный ея рисунокъ отмѣченъ печатью ея индивидуальности, и въ каждомъ, самомъ бѣгломъ, сдѣланномъ ею наброскѣ, легко распознаешь ея руку. Акварели ея отличаются тою же вѣрностью рисунка, тѣмъ же совершенствомъ техники, которыя поражаютъ насъ въ ея масляной живописи. Р. Бонеръ любитъ акварель за свободу и быстроту, съ какими можно выразить въ ней любой эффектъ освѣщенія, любое движеніе животнаго, и, благодаря ловкости руки и рѣдкому знанію средствъ своего искуства, она исполняетъ акварельныя работы необычайно легко. Изъ числа ея угольныхъ рисунковъ, слѣдуетъ указать на «Быковъ, коровъ и воловъ въ Ландахъ», на «Испанскихъ быковъ», на «Панику въ Шотландіи» (послѣдній рисунокъ, быть можетъ, самая лучшая по композиціи и самая талантливая ея работа, принадлежитъ теперь Гамбару), наконецъ, на «Стадо оленей среди Mare aux Fées, въ Фонтенеблоскомъ лѣсу». Это—рисунокъ, исполненный углемъ на темносиней бумагѣ и пройденный кое-гдѣ бѣлымъ карандашемъ. Этимъ пріемомъ, вмѣстѣ съ пастелью, художница иногда пользовалась для передачи ночныхъ эффектовъ. Къ произведеніямъ такого же рода относятся рисунки Бонеръ, изображающіе «Явленіе оленя св. Гумберту» и «Драку двухъ быковъ» при лунномъ свѣтѣ, среди камышей и болотной травы.

Существуетъ множество воспроизведеній работъ Розы Бонеръ. Простое перечисленіе ихъ заняло бы слишкомъ много мѣста, а потому мы скажемъ только, что издатели постоянно искали такихъ истолкователей произведеній нашей художницы, которые были бы ея достойны, и выборъ ихъ порою бывалъ весьма удаченъ. Главными издателями такихъ воспроизведеній были Гамбаръ и Л.-А. Лефевръ.

Заканчивая краткій очеркъ жизни и трудовъ талантливой художницы, считаемъ необходимымъ замѣтить, что дать на этихъ немногихъ страницахъ полное понятіе объ ея обаятельномъ и энергичномъ искуствѣ было невозможно; но нашъ опытъ ея біографіи окажется полезнымъ уже и въ томъ случаѣ, если намъ удалось доказать, что Р. Бонеръ достигла своего высокаго положенія только вслѣдствіе своей страсти къ искуству — главнаго рычага ея жизни, — равно какъ и своимъ возвышеннымъ художественнымъ принципамъ и любви къ природѣ.





СТАРИННЫЯ РУКОВОДСТВА ПО ТЕХНИКѢ ЖИВОПИСИ



Статья П. Я. АГГЕЕВА

(Окончаніе)

VI

Джорджо Вазари и Рафаель Боргини



едолго держался полный расцвѣтъ италіанской живописи въ періодъ ея возрожденія. Уже съ половины XVI в. начинаютъ замѣчаться въ ней признаки упадка, которые столь рельефно очертилъ Арменини въ разсмотрѣнной нами книгѣ: «De veri precetti della pittura».

Но около того же времени появляется цѣлая группа писателей, старающихся сохранить для потомства память обо всемъ, что касалось до художественной дѣятельности славнаго прошлаго. Кромѣ Ліонардо да-Винчи, Арменини, Ломаццо и еще нѣсколькихъ, уже названныхъ нами, сюда относятся Джорджо Вазари (1512 — 1574), Рафаель Боргини и другіе, менѣе ихъ замѣчательные.

Вазари постоянно обращалъ на себя вниманіе изслѣдователей средневѣковаго искуства, и много было писано за и противъ его извѣстныхъ біографій знаменитыхъ художниковъ. Не входя въ разсмотрѣніе всѣхъ отзывовъ о такомъ обширномъ и до сихъ поръ остающемся еще незамѣнимымъ трудѣ, замѣчу только, что встрѣчающіяся въ немъ неточности и даже ошибки

уже достаточно исправлены изслѣдованіями Филиппа Бальдинуччи (ум. 1696) и Джованни-Гаетано Боттари (Vite di più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari, corrette da molti errori e illustrate con note. Roma. (4 ч. I и II — 1750 и III — 1760 г.), наконецъ, Гаетано Миланези, который, своими замѣчаніями на Вазари, напеч. въ 1878—1883, окончательно установилъ правильное и точное пониманіе этого писателя. Что же касается до его достоинствъ, то извѣстный историкъ италіанской живописи Ланци (Storia pitt. d'Italia, т. I), хотя и признаетъ его недостатки, однако въ то же время говоритъ, что «надо быть ему благодарнымъ за все, что онъ сказалъ, и жалѣть только о томъ, что онъ не сказалъ больше».

Самъ Вазари смотрѣлъ на свое сочиненіе не болѣе, какъ на сборникъ замѣтокъ или набросковъ для памяти, которые онъ дѣлалъ въ качествѣ живописца для того только, чтобы они послужили, со временемъ, матеріаломъ другому, болѣе его даровитому писателю (Io ho scritto come pittore... solo per lasciare questa nota, memoria o bozza, che io voglia dirla, a qualunque felice ingegno). Inoltre mi sono ajutato degli scritti di Lorenzo Ghiberti, di Domenico Ghirlandajo e di Rafaello d'Urbino e veri soccorsi di buoni amici; впрочемъ — прибавляетъ онъ, — я пользовался писаніями Гиберти, Гирландайо и Рафаеля Урбинскаго, а также дѣятельной помощью добрыхъ друзей.

Какими писаніями Рафаеля и Гирландайо онъ пользовался— сказать трудно, потому что неизвѣстно до сихъ поръ еще ни одного изъ ихъ сочиненій, кромѣ развѣ только писемъ Рафаеля къ Кастильоне*) и другимъ (I. Passavant, Raphael d'Urbino et son père

---

*) Графъ Бальдазаре Кастильоне, одинъ изъ наиболѣе замѣчательныхъ великосвѣтскихъ писателей Италіи XVI в., родился въ 1478 г., въ Казатико, близъ Мантуи, ум. 1529 г. въ Толедо. учился въ Миланѣ, а потомъ былъ придворнымъ герцога Лодовико Сфорцы, отъ котораго перешелъ къ маркизу Гонзага въ Мантуѣ, и, наконецъ, состоялъ на службѣ герцога Урбинскаго Гвидобальдо делла Ровере и его преемника герцога Франческо-Маріи. Отъ герцоговъ Урбинскихъ онъ ѣздилъ посломъ къ Генриху VII Англійскому, къ Людовику XII Французскому и папамъ Льву X и Клименту VII, причемъ сошелся съ извѣстными писателями и художниками, въ томъ числѣ съ Рафаелемъ, съ которымъ долго велъ дружескую переписку.

Сочиненія Кастильоне (полное изданіе Вольпи, въ Падуѣ, 1733 г.): Книга царедворца (Il libro del cortegiano), латинскія и италіанскія стихотворенія и письма очень важны для исторіи литературы и политики эпохи Возрожденія.

Притомъ нельзя однако не упомянуть о книгѣ Витторе Чана: «Эпизодъ изъ исторіи цензуры въ Италіи въ XVI в. Un episodo della storia della censura in Italia nel secolo XVI. L'edizione purgata del Cortegiano, Milano 1888), въ которой издатель доказываетъ, что этотъ сборникъ, заключающій въ себѣ любопытные разсказы, наблюденія и анекдоты, рисующіе дѣятелей эпохи Возрожденія, подвергся значительнымъ искаженіямъ и урѣзкамъ въ то время, когда, послѣ Тридентскаго собора (1537 - 1564 г.), чрезвычайно усилилась клерикальная реакція, и папская конгрегація потребовала „очищенія" всѣхъ распространенныхъ въ Италіи книгъ. Самое знаменитое „очищеніе" въ такомъ родѣ произошло съ Декамерономъ Боккаччо, не говоря уже объ искаженіи древнихъ классиковъ въ духѣ требованій католицизма. Точно также и въ „Царедворцѣ", исправленіемъ котораго занимался богословъ Чикарелли, при Сикстѣ V, оставлены въ печати безъ измѣненія всѣ скабрезные, а иногда и явно непристойные анекдоты, разсказываемые Кастильоне, но выброшены всѣ непочтительные отзывы о патерахъ и даже невинныя насмѣшки надъ простыми монахами, а прелаты вездѣ замѣнены свѣтскими людьми. Такъ Кастильоне приводитъ слѣдующій отвѣтъ Рафаеля двумъ кардиналамъ, замѣтившимъ, что на одной картинѣ этого художника апостолы Петръ и Павелъ изображены съ красными слишкомъ лицами: „Я сдѣлалъ это нарочно, чтобы показать, какъ должны краснѣть святые, видя съ небесъ, что Церковь управляется такими людьми, какъ вы". Въ изданіи, „очищенномъ" католическимъ прелатомъ, Рафаель замѣненъ древнимъ живописцемъ, кардиналы—римскими сенаторами, а апостолы—Ромуломъ и Ремомъ.



Ніоба

картина Дж. Соломона

Giovanni Santi. Paris 1860) и его донесеній по возложенной на него папою должности главнаго надсмотрщика надъ раскопками древнихъ зданій Рима.

Что касается рукописи Гиберти, то она приведена въ подлинникѣ въ «Исторіи италіанской скульптуры отъ начала ея возрожденія до XIX в.» Чиконьяры (Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX, per servire di continuazione alle opere di Winkelman et di d'Agincourt. Venezia 1816. 3 v., т. II, стр. 82, прилож. къ примѣч. «Commentario inedito di L. Ghiberti», а также въ изданіи біографій Вазари, сдѣланномъ Лекланше и Жанрономъ, т. II, стр. 85).

Она состоитъ изъ заимствованныхъ у Плинія разсказовъ о древнихъ, вмѣстѣ съ краткими замѣтками о нѣсколькихъ новыхъ художникахъ; болѣе же всего повѣствуетъ въ ней Гиберти о своихъ работахъ, но, по винѣ ли переписчиковъ или, можетъ быть, по недостатку свѣдѣній самого автора, она не отличается точностью и даже достовѣрностью. Такъ, напримѣръ, Гиберти говоритъ, что Джотто былъ плодовитъ во всѣхъ родахъ живописи: и въ стѣнной, и по дереву, и на маслѣ (Costui fù copio in tutte le cose, lavoro in muro, lavoro in tavola, lavoro a olio), хотя свидѣтельство о томъ, что онъ работалъ на маслѣ, не подтверждается ни однимъ изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ средневѣковой письменности.

Конечно, подобный источникъ слишкомъ недостаточенъ и, кромѣ того, односторонenъ; но, для своихъ біографій, Вазари, безъ сомнѣнія, могъ располагать болѣе богатымъ матеріаломъ уже потому, что память о многихъ изъ называемыхъ имъ художникахъ была еще свѣжа въ его время, а многихъ онъ и самъ зналъ лично, будучи ученикомъ А. дель-Сарто и Микеланжело, который, въ свою очередь, могъ сообщить ему многое о техникѣ письма на темперѣ и о пріемахъ фресковой живописи, узнанныхъ имъ отъ своего учителя, Д. Гирландайо, разработавшаго пріемы фрески до послѣднихъ предѣловъ развитія.

Приэтомъ, хотя и замѣчается у Вазари недостатокъ общаго образованія и начитанности, однако ему нельзя отказать въ разносторонней практической опытности, а потому для насъ особое значеніе получаетъ все то, что онъ сообщаетъ, желая облегчить пониманіе техническихъ пріемовъ въ искуствѣ, существовавшихъ въ его время.

Съ этою цѣлію, въ началѣ своихъ Vite di più eccellenti pittori, scultori e architetti, онъ помѣстилъ введеніе къ тремъ начертательнымъ искуствамъ (Introduzione alle tre arti del disegno, ossia trattato dell'architettura, scultura e pittura), или спеціально техническій трактатъ объ архитектурѣ, скульптурѣ и живописи.

Это введеніе мы находимъ въ италіанскихъ изданіяхъ книги Вазари: флорентійскомъ, сдѣланномъ Торрентино, въ 1550 г., и Джунтой, въ 1558 г., римскомъ, 1648 г. и друг., а также въ Миланскомъ, della Società tipografica delle edizioni di classici italiani,

1807 г.; но въ наиболѣе распространенномъ у насъ французскомъ переводѣ Лекланше и Жанрона (Парижъ, 1841 г., въ десяти томахъ) этого введенія нѣтъ.

Какъ я уже выше замѣтилъ, Вазари, въ этомъ введеніи или трактатѣ, послѣдовательно объясняетъ техническіе пріемы не только живописи, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, также и архитектуры и скульптуры, а потому мнѣ кажется нелишнимъ представить хотя краткое изложеніе его содержанія, съ избѣжаніемъ, конечно, повтореній того, что мы уже знаемъ изъ прежде-разсмотрѣнныхъ источниковъ.

Трактатъ Вазари состоитъ изъ 35 главъ, раздѣленныхъ на три отдѣла: семь первыхъ главъ (I — VII) посвящено архитектурѣ; затѣмъ, столько же—скульптурѣ (VIII—XIV) и остальныя 21 глава—живописи.

Въ архитектурномъ отдѣлѣ подробно описаны: (гл. I) внѣшній видъ, свойства и мѣстонахожденія камней, употребляемыхъ въ Италіи для построекъ, для орнаментовъ и для статуй, (гл. II) простая кладка (lavoro di quadro semplice) и вырубка (quadro intagliato). Потомъ слѣдуютъ (гл. III) архитектурные ордера: рустикъ, дорическій, іоническій, коринѳскій, смѣшанный (composito) и нѣмецкая работа (lavoro tedesco); далѣе (гл. IV и V) говорится о штукатуркѣ, о цементахъ, (гл. VI) о мозаичныхъ полахъ (pavimenti di commesso) и, наконецъ (VII гл.), о пропорціональности зданій.

Въ скульптурномъ отдѣлѣ, Вазари опредѣляетъ (гл. VIII) значеніе скульптуры, какъ искуства, говоритъ (гл. IX) о приготовленіи моделей изъ воска и изъ глины, о способѣ ихъ увеличиванія, о рубкѣ мраморныхъ статуй и объ ихъ полировкѣ, (гл. X) о рельефахъ (bassi e mezzi relievi), (гл. XI) о литьѣ изъ бронзы, (гл. XII) о медальерной работѣ, (гл. XIII) о лѣпной работѣ и, въ послѣдней, XIV главѣ, о рѣзьбѣ фигуръ изъ дерева, преимущественно изъ липы (tiglia).

Переходя къ живописи, онъ пространно разсуждаетъ (гл. XV) о значеніи и достоинствѣ рисунка, о разныхъ способахъ исполненія рисунковъ, о сочиненіи историческихъ картинъ (dell'invenzione delle storie); далѣе (гл. XVI), объ эскизахъ, картонахъ, ихъ назначеніи, способахъ ихъ исполненія и употребленія, а затѣмъ (гл. XVII) о раккурсахъ въ томъ родѣ перспективы, который италіанцы называютъ «di sotto in sù», снизу вверхъ, напримѣръ, при изображеніи на плафонѣ фигуръ, летящихъ къ небу, а также о раккурсахъ въ перспективѣ горизонтальной, in piano, т. е. въ планѣ картины, по горизонтальному направленію *).

Потомъ (гл. XVIII) слѣдуетъ объясненіе способа смѣшенія красокъ во фрескѣ, а также по сухому — на маслѣ и на тем-

*) Chiamansi scorti di sotto in sù perchè il figurato è alto e guardato dall'occhio per veduta in sù e non per la linea piana dell'orizzonte (Introd., гл. XVII). Ланци (Storia pittor. IV кн.). говоритъ, что первый опытъ въ перспективѣ вертикальной—di sotto in sù, сдѣланъ былъ Мелоццо да-Форли; потомъ Мантенья, Микеланжело и Корреджо усовершенствовали этотъ родъ живописи.

перѣ — съ цѣлію достигнуть въ колоритѣ гармоніи, рельефа и силы.

Пріемы фресковыхъ работъ, сообщаемые Вазари (гл. XIX), совершенно тождественны съ тѣми, которые были уже объяснены въ разсмотрѣнныхъ нами руководствахъ. Для бѣлилъ употреблялся, въ его время, жженый тревертинскій туфъ (il bianco di trevertino cotto) — известковый камень, въ древности lapis tiburtinus, очень близкій и, вѣроятно, даже одинаковый по своему составу съ тѣмъ, изъ котораго получалось и bianco-sangiovanni Ченнини.

Вазари возстаетъ противъ ретушировки фресокъ по сухому, называя ее cosa vilissima, послѣднимъ дѣломъ; но, какъ видно, она доходила иногда до крайности. Такъ, въ III т. своихъ біографій, онъ разсказываетъ, что Эрколе Феррарскій семь лѣтъ писалъ фресковыя картины въ капеллѣ Санъ-Петроніо и пять лѣтъ проходилъ ихъ по сухому.

«Работа темперой, о которой Вазари говоритъ потомъ въ XX гл. своего трактата, тоже достаточно объяснена въ разсмотрѣнныхъ нами прежде руководствахъ. Исполнялась она, какъ объясняетъ Вазари, по сухой стѣнѣ, по полотну и по дереву, съ грунтовкой, или безъ нея, причемъ, и въ томъ, и въ другомъ случаѣ, назначенная подъ живопись поверхность прокрывалась предварительно, разъ или два, горячимъ клеемъ.

Краски для письма разводились на темперѣ, т. е. на яичномъ желткѣ, сбитомъ съ фиговымъ молокомъ (latte di ramo tenere di fico), которое получали, перетирая нѣжныя вѣтки фиговаго дерева (tritavano un ramo tenere di fico); но разводили краски и просто на животномъ клею (colla di carnicci), причемъ, для лазури, постоянно употребляли одинъ только этотъ клей или гумми (gomma), потому что отъ желтка она зеленѣетъ.

Работы въ этомъ родѣ нашихъ старыхъ мастеровъ — читаемъ мы въ примѣчаніяхъ къ римскому изданію Вазари — сохранялись сотни лѣтъ. Въ музеѣ (Museo sacro), составляющемъ часть ватиканской библіотеки, можно видѣть греческую живопись (un quadro di pittura greca), представляющую погребеніе св. Ефрема Сирина (Esequie di S. Efrem Siro), отлично сохранившуюся въ теченіи многихъ столѣтій».

Хотя, со введеніемъ масляной живописи, многіе оставили темперу, но — говоритъ Вазари — и въ наше время мы видимъ, что по дереву и на другихъ матеріалахъ (nelle altre cose) продолжаютъ еще этимъ способомъ работать непрерывно.

Въ VII т. біографій, Вазари приводитъ въ примѣръ Доменико Беккафуми (ум. въ 1549 г.), который ставилъ темперу, въ отношеніи прочности, даже выше масляной живописи и утверждалъ, что работы Луки да-Кортона, обоихъ Поллайуоло и др., писавшихъ на маслѣ, не такъ прочны, какъ работы ихъ предшественниковъ: Фра-Джованни, Фра-Филиппо Липпи, Беноццо-Гоццоли и др., писавшихъ на темперѣ.

Переходя затѣмъ къ письму на маслѣ по дереву и по полотну (гл. XXI), Вазари говоритъ, что грунтъ (imprimatura) составляли изъ сушащихъ красокъ, какъ-то: бѣлилъ, желти и терра-ди-кампана, перемѣшанныхъ въ одноцвѣтную массу (convienne per prima una mestica di colori seccativi, come biacca, giallolino, terra di campane *), mescolati tutti in un corpo d'un color solo.)

Такимъ образомъ, повидимому, подтверждается мнѣніе берлинскаго профессора В. Краузе, который, реставрируя старинныя картины, пришелъ къ заключенію (Kunst-Journal, 1853 г. № 9), что древняя грунтовка холстовъ была темнѣе новѣйшей; приэтомъ, въ картинахъ ванъ-Дейка и Тиціана, онъ нашелъ темно-серебристо-сѣрый грунтъ, у ванъ-Эвердингена (ум. 1679 г.) и Рубенса—умбристый, а у Рембрандта—цвѣта аспидной доски, и проч.

Впрочемъ, въ этой главѣ Вазари какъ-будто противорѣчитъ тому, что онъ говоритъ далѣе, въ гл. XXIII, гдѣ имъ объясняется способъ письма на маслѣ по полотну: тамъ онъ уже совѣтуетъ сначала прокрывать полотно нѣжнымъ, т. е. перчаточнымъ или пергаментнымъ, клеемъ (di colla dolce), а потомъ грунтовать его мукою съ орѣховымъ масломъ и небольшою примѣсью бѣлилъ. Слѣдуетъ, однако, имѣть въ виду, что въ гл. XXIII онъ говоритъ только о декоративныхъ полотнахъ, которыя надо бываетъ иногда свертывать или сгибать, причемъ болѣе плотная грунтовка ихъ могла бы трескаться и осыпаться.

Объясненіе способа письма на маслѣ по сухой стѣнѣ, которое Вазари излагаетъ въ XXII гл. своего трактата, было уже мною приведено въ близкомъ переводѣ, при разсмотрѣніи трактата Л. да-Винчи.

Д. Гирландайо, А. дель-Кастаньо, Антоніо и Пьетро Поллайуоло (Vite, т. IV) тщетно искали средства противъ потемнѣнія масляной живописи отъ сырости стѣнъ, и только Себастіано дель-Пьомбо первый придумалъ промазывать стѣну слоемъ мастики, асфальта (di pece greca) и негашеной извести, затирая эту смѣсь раскаленной желѣзной лопаткой.

Такую же накладку употреблялъ онъ и при работахъ на пеперино (вулканическомъ туфѣ, lapis albanus у римлянъ), на смѣси изъ мрамора (mischi di marmo), т. е. по штукатуркѣ изъ толченаго мрамора, и на другихъ камняхъ.

Впрочемъ, какъ далѣе объясняетъ Вазари (гл. XXIV), изъ каменныхъ породъ преимущественно употреблялись для письма на маслѣ аспидныя или генуезскія доски—tavole di lavagna, или lastre genovesi, на которыхъ—говоритъ онъ—въ послѣднее время чрезвычайно много писали (in su queste hanno dipinto modernamente quasi infinite). Но приэтомъ онъ прибавляетъ, что представлялось неудобство лишь въ томъ, что ихъ разъѣдаетъ появляющаяся на сырой стѣнѣ селитра, какъ, наприм.. замѣтно на картинахъ Цуккаро въ Орвіетскомъ соборѣ.

---

*) Пережженая земля изъ колокольныхъ формъ, какъ объясняетъ Боргини. См. далѣе.

Гл. XXV содержитъ описаніе способа исполненія фресковыхъ работъ въ свѣтотѣнь, разными земляными красками (chiaro e scuro di varie terrette), а также на клею и гуашью (a guazzo) въ подражаніе барельефамъ и другимъ скульптурнымъ предметамъ.

Этотъ способъ, называемый также a terretta (франц. camayeu, grisailles, cirages), былъ въ большомъ употребленіи для украшенія фасадовъ зданій, для временныхъ декорацій въ торжественныхъ случаяхъ, тріумфальныхъ арокъ и пр., вообще тамъ, гдѣ надо было исполнить скоро, недорого и притомъ достигнуть наибольшаго эффекта и рельефа.

Бальтазаръ Перруччи (Vite, т. IV), отличавшійся въ этомъ родѣ работъ, употреблялъ, при ихъ исполненіи, горшечную глину (terra da fare i vasi) въ смѣси съ толченымъ углемъ и тревертинской известью, а также другія краски, наприм., для подражанія бронзѣ — темно-зеленоватую вердаччо (un sorte di verde terra e nera, che la chiamano verdaccio), вѣроятно, близкую къ «пошь» Θеофила; она введена въ употребленіе Парри Спинелли), но постоянно только въ переливахъ отъ свѣтовыхъ къ тѣневымъ тонамъ, по возможности одной краски. Если приэтомъ работали по полотну, то его постоянно промачивали.

Въ гл. XXVI и XXVI, Вазари переходитъ къ описанію работъ въ манерѣ сграффитто. Изобрѣтателемъ этого пріема онъ считаетъ Андреа ди-Козимо-Фельтрипо (Vite, т. VI), который, въ началѣ работы, промазывалъ стѣну известью, смѣшанной съ толченымъ углемъ или со жженой соломой, и, пока эта штукатурка была еще сыра, прокрывалъ ее слоемъ тревертинской извести, а на немъ уже чертилъ рисунокъ своихъ гротесковъ или просто переводилъ его съ картона, припорашивая углемъ по наколотымъ чертамъ. Затѣмъ, желѣзною иглою онъ процарапывалъ рисунокъ *) и дѣлалъ тѣни штрихами, обнажая такимъ образомъ нижній, черный слой; въ концѣ же работы, чтобы смягчить нѣсколько рѣзкость штриховъ, онъ проходилъ тѣни и часть фона около фигуръ темноватымъ тономъ очень жидкой акварельной краски (una tinta d'acquarello scuretto molto acquidoso).

Объясненный далѣе, въ гл. XXVIII, процессъ накладки золота въ живописи не представляетъ почти ничего новаго, сравнительно съ тѣмъ, что мы уже имѣли случай узнать изъ разсмотрѣнныхъ нами прежде источниковъ. Дерево покрывалось слоемъ гипса на нѣжномъ клею; потомъ этотъ слой промазывали, разъ или два, бѣлкомъ, сбитымъ съ водою, подмѣшавъ туда армянскаго болюса, а на болюсъ, предварительно смочивъ его кистью съ водою, клали уже листки золота, и когда они приставали, полировали золото собачьимъ или волчьимъ зубомъ.

Кромѣ этого способа (a bolo, на полиментъ), золотили и по мордану, который дѣлался изъ сушащихъ красокъ (colori seccativi) на вареномъ маслѣ съ примѣсью лака.

---

*) Per esser dal ferro graffiato, hanno chiamato i pittori sgraffitto.

Такъ золотили обыкновенно дерево, холстъ, кожу и пр., прокрывая ихъ предварительно, разъ или два, клеемъ, а потомъ, промазавъ морданомъ и выждавъ, когда онъ немного провянетъ (mezzo-secco), клали по немъ золото.

Такъ же дѣлали и по нашатырю, когда надо было поскорѣе (l'armoniaco, quando s'ha fretta). Наконецъ, въ миніатюрной живописи, растирали листки золота въ стеклянномъ сосудѣ и, прибавивъ туда немного меду и гумми, рисовали кистью.

Въ слѣдующихъ главахъ, Вазари переходитъ къ мозаикѣ. Въ гл. XXIX онъ говоритъ о мозаикѣ изъ стекла и довольно подробно излагаетъ весь процессъ фабрикаціи смальтъ, ихъ установки на мѣсто укрѣпленія и пр., а въ гл. XXX—о мраморной настилкѣ половъ, въ родѣ chiaro-scuro, причемъ, какъ на образецъ такой работы, указываетъ на произведенія Дуччо Сьенскаго и Доменико Беккафуми. Для укрѣпленія мраморныхъ плитокъ, изъ которыхъ составлялся рисунокъ половъ, служила обыкновенно черная смола (pegola nera) или асфальтъ.

Мозаика изъ дерева, tarsia или intarsia, о которой Вазари говоритъ, что она, tenuto tempo, buttato in vano, ancorchè e' sia pure e lodevole e maestrevole, т. е. «теперь совершенно оставлена, хотя и заслуживаетъ похвалы, какъ дѣло художественное», процвѣтала во Флоренціи, когда тамъ работали Филиппо Брунелески и Бенедетто да-Майяно, а потомъ Фра-Джованни веронецъ, имѣвшій обыкновеніе пропитывать кусочки инкрустируемаго дерева красками и масломъ.

Въ послѣднихъ главахъ своего трактата, Вазари также довольно подробно объясняетъ производство (гл. XXXII) расписныхъ стеколъ для оконъ и способъ ихъ укрѣпленія въ рамахъ свинцомъ и желѣзомъ, указывая на работы въ этомъ родѣ француза, марсельца Гильома (Guglielmo da Marcilla Francese), урокамп котораго онъ самъ нѣсколько времени пользовался.

Въ біографіи этого художника (Vite, т. IV), Вазари, между прочимъ, замѣчаетъ, что онъ употреблялъ только двѣ краски въ тѣняхъ на обжигаемыхъ стеклахъ. Черная изъ желѣзной окалины (scaglia di ferro), о которой упоминаетъ и Ломаццо въ III кн. IV гл., служила ему для оттѣнки зданій, одеждъ и волосъ, а для тѣней тѣла—коричневатая (il tane) изъ мѣдной окалины (scaglia di rame); но съ успѣхомъ пользовался онъ также и получавшейся изъ Франціи и изъ Фландріи желѣзистой темнокрасной краской, извѣстной, какъ говоритъ Вазари, въ его время, подъ названіемъ lapis amotica, и о которой, впрочемъ, упоминалось уже не разъ прежде него, въ разсмотрѣнныхъ нами руководствахъ (amatito, lapis rosso, morello di ferro).

Въ слѣдующей, XXXIII гл., Вазари объясняетъ пріемы работы чернетью (niello) и рѣзьбы по металламъ, приводя въ примѣръ произведенія флорентійца Мазо Финигверры (Maso Finiguerra Fiorentino).

Въ гл. XXXIV онъ говоритъ о насѣчкѣ по стали (tausia) или работѣ «alla damaschina», и XXXV главой, посвященной грави-

ровкѣ на деревѣ, изобрѣтенію Уго де-Карпи, оканчиваетъ свое введеніе.

Не касаясь, какъ это дѣлаютъ Ченнини и Арменини, мелкихъ подробностей, Вазари представляетъ намъ только обзоръ основныхъ правилъ средневѣковой техники начертательныхъ искуствъ и старается быть точнымъ и понятнымъ въ опредѣленіяхъ и по возможности краткимъ въ изложеніи. Въ этомъ отношеніи онъ составляетъ совершенную противоположность съ Ломаццо, о которомъ Ланци (Storia, т. IV) имѣлъ полное право сказать, что «отъ изученія литературы и наукъ онъ какъ-будто опьянѣлъ и вздумалъ казаться не въ мѣру и философомъ, и астрономомъ, и математикомъ, толкуя самыя обыкновенныя вещи темно и ложно (Studie nelle umane lettere e nelle scienze, e di queste in certo modo s'inebriò, volendo comparir fuor di luogo, filosofo, astronomo e matematico e trattando perciò le cose ancora più ovve d'una maniera astrusa e falsa). Разсматривая въ предыдущей статьѣ трактатъ Ломаццо, мы могли убѣдиться въ справедливости этого замѣчанія Ланци; что же касается до трактатовъ Ченнини и Арменини, то, при всей полнотѣ ихъ, они почти исключительно заняты одной только живописью и притомъ нуждаются иногда въ комментаріяхъ. Поэтому введеніе или трактатъ Вазари, нерѣдко служащій имъ, какъ мы прежде видѣли, поясненіемъ, занимаетъ не только между ними, но и между другими, извѣстными намъ, старинными руководствами по техникѣ начертательныхъ искуствъ одно изъ видныхъ мѣстъ и не теряетъ своего значенія даже при сравненіи его съ другими, однородными съ нимъ по содержанію, источниками. Для преподаванія же въ художественныхъ школахъ, оно и въ наше время могло бы — конечно, въ хорошемъ переводѣ — служить небезполезнымъ пособіемъ.

Но хотя этотъ трудъ Вазари и представляетъ довольно полный конспектъ теоріи средневѣковой техники, не только по живописи, но и по относящимся къ ней отраслямъ начертательныхъ искуствъ, однако, предъ окончаніемъ своего обзора, позволю себѣ бросить взглядъ еще на одинъ замѣчательный памятникъ средневѣковой литературы, на которой я неоднократно ссылался въ моихъ предшествовавшихъ изслѣдованіяхъ старинныхъ руководствъ по техникѣ живописи, а именно на «Il Riposo» (Отдыхъ) Рафаеля Боргини.

Два первыя, хорошія изданія этого сочиненія, появившіяся во Флоренціи—у Марескотти, въ 1584 г. (in 8°), и у М. Нестенуса и Фр. Моюке, въ 1730 г. (in 4°), составляютъ уже библіографическую рѣдкость; третье, менѣе исправное изданіе сдѣлалъ Паццини, въ Сьеннѣ, въ 1787 г. (въ 3 т.), и наконецъ, въ 1807 г., вышло въ Миланѣ, у Юсти, Ферраріо и К° (Società tipografica de' classici italiani), четвертое изданіе (4 кн., въ 3 т.) съ примѣчаніями Боттари, объясняющими, въ какомъ видѣ и гдѣ находились въ его время (род. 1689, ум. 1775 г.) произведенія живописи, описываемыя Боргини.

О жизни Боргини намъ извѣстно очень немногое. Тирабоски (Storia della letteratura italiana) ограничивается только упоминаніемъ объ немъ, какъ объ авторѣ «Отдыха»; П. Негри (Storia degli scrittori fiorentini) отзывается объ его сочиненіи, хотя и сухо, но довольно благосклонно; графъ Мацукелли (Scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critische intorno alle vite ed agli scritti de' litterati italiani, Brescia 1753; изложено въ алфавитномъ порядкѣ, но остановилось только на буквахъ А—В), всегда точный въ сообшеніи историческихъ свѣдѣній объ италіанскихъ писателяхъ, говоритъ только, что Боргини (Рафаэлло), флорентинецъ, процвѣталъ въ концѣ XVI столѣтія, былъ другомъ Баччо Валори, котораго и ввелъ, какъ собесѣдника, въ своемъ Riposo. Пьетро-ди-Гери-Каппони, бывшій также его другомъ, разсказываетъ, что когда Боргини, разувѣрившись въ своихъ способностяхъ, хотѣлъ совсѣмъ оставить служеніе музамъ, Валори поддержалъ его своими совѣтами и заставилъ снова заняться поэзіей. Затѣмъ, Мацукелли перечисляетъ очень недурныя стихотворенія и комедіи, вышедшія изъ подъ пера Боргини.

Ланци (Storia, t. I) отдаетъ справедливость уму и чистотѣ языка, которыми отличается разсматриваемое нами сочиненіе Боргини. Оно написано въ формѣ діалога, происходящаго между Бернардо Веккьетти, флорентійскимъ дворяниномъ, человѣкомъ богатымъ и знатнымъ, Ридольфомъ Сиригати, кавалеромъ св. Стефана и, какъ видно, художникомъ, котораго пригласилъ Веккьетти провести нѣсколько времени на своей виллѣ, называвшейся Il Riposo (de' pensieri e delle noje, т. е. отдохновеніемъ отъ заботъ и скуки), а равно и приглашенными имъ, тоже кавалерами св. Стефана, Баччо Валори, очень ученымъ и благороднымъ (per sangue chiarissimo), и Джироламо Микелоцци. Ихъ разговоръ, переданный Боргини однимъ изъ собесѣдниковъ, онъ излагаетъ подробно, обращаясь къ единственному своему покровителю (patron suo singolarissimo), Джованни Медичи.

Содержаніе разговора состоитъ изъ занимающаго всю первую книгу, длиннаго и часто встрѣчающагося въ средневѣковыхъ художественныхъ сочиненіяхъ (наприм., изъ наиболѣе современныхъ Боргини, Le lezioni di M. Benedetto Varchi, Firenze 1590; Dui Dialoghi di M. Giovan. Andrea Giulio da Fabriano. 1564 и др.) разсужденія объ относительныхъ, другъ передъ другомъ, преимуществахъ живописи и ваянія. Вторая часть вся посвящена техникѣ, а третья и четвертая содержатъ въ себѣ біографіи и обзоръ произведеній древнихъ и новыхъ живописцевъ и скульпторовъ.

Біографическія свѣдѣнія о художникахъ и обзоръ ихъ произведеній, сообщаемыя Боргини, нерѣдко служили пополненіемъ и объясненіемъ указаній Вазари и другихъ писателей; точно такъ же и техническія замѣтки его разъясняютъ намъ во многомъ недоразумѣнія, встрѣчаемыя при изслѣдованіи средневѣковыхъ письменныхъ памятниковъ, въ особенности трактата Ло-

маццо. Потому мы займемся теперь второй частію разсматриваемаго сочиненія Боргини, какъ наиболѣе отвѣчающею цѣли нашего изслѣдованія.

Начинается она описаніемъ разныхъ способовъ исполненія рисунка, приготовленія нужныхъ для этого матеріаловъ, цвѣтной и прозрачной бумаги, рисовальныхъ углей, перевода рисунковъ. Затѣмъ слѣдуетъ приготовленіе скульптурныхъ моделей изъ глины и изъ воска съ примѣсью жира, терпентина и просѣяннаго порошка кошенили (sego, trementina e farina sottilissima di grano, называемая скульпторами также farina di fuscello); потомъ объясняются размѣры тѣла человѣка.

Большая часть скульпторовъ, говоритъ Боргини, придерживается размѣра фигуры человѣка въ девять головъ (nove teste, такъ же, какъ и Вазари, Introd. гл. 8; Л. Винчи, Trattato, гл. 167, полагаетъ 10 лицъ (volte), т. е. почти ту же мѣру, какъ и Л.-Б. Альберти, въ своемъ Trattato della statua). Приэтомъ онъ дѣлаетъ любопытный художественно-критическій обзоръ статуй, находящихся во Флоренціи и исполненныхъ Сансовино, Андреемъ Ферруцци, Бенедетто да-Ровеццано, М.-А. Буонарроти, Бандинелло и др., точно такъ же, какъ далѣе разсматриваетъ находящіяся тамъ же живописныя произведенія Сальвіати, Сальватора ди-Санти-Тити, Дж. Вазари, Б. Нальдини, А. Аллори, Я. да-Понтормо, А. дель-Сарто и др.

Переходя къ техникѣ живописи, Боргини излагаетъ основныя правила письма фреской, на темперѣ и на маслѣ. Во фрескѣ онъ, подобно Вазари, не допускаетъ ретушировокъ (è da guardarsi di non avere a ritoccare cosa alcuna co' colori, che abbiano colla di lambellucci, o di rosso d'uovo, o di gomma, o di draganti), не смотря на то, что этотъ пріемъ, какъ мы видѣли выше, былъ въ большомъ употребленіи.

Для темперы перетирали въ сбитомъ яичномъ желткѣ молодую фиговую вѣточку (vi si trita un ramuscello di fico tenero), но для лазурей темпера была клеевая, изъ обрѣзковъ (di lambellucci) козьихъ и овечьихъ кожъ, а во Фландріи, говоритъ Боргини, только эта одна темпера и употребляется для всѣхъ красокъ. При письмѣ на доскахъ, наклеивалась на нихъ предварительно мездринымъ клеемъ (colla di spichi) пеньковая подволока (commettiture della canapa), вмѣсто употреблявшихся въ прежнее время полотняныхъ полосокъ, а по ней уже промазывали жидкимъ клеемъ и потомъ грунтовали вольтерранскимъ гипсомъ.

Фландрскія полотна, по словамъ Боргини, только проклеивались, а потому ихъ удобно было свертывать при переноскѣ. Любопытно, что, при описаніи способа письма на маслѣ по стѣнѣ, онъ совѣтуетъ подмѣшивать въ краски лакъ (ne' quali sia bene mescolare un poco di vernice), такъ же, какъ это мы видѣли въ другихъ разсмотрѣнныхъ нами руководствахъ, вслѣдствіе чего можно предполагать, что этотъ пріемъ держался въ Средніе Вѣка постоянно, съ цѣлію избѣгнуть покрытія картины лакомъ по

окончаніи работы (conducerete a fine l'opera vostra la quale non accadera verniciarla).

Примѣсь смолистыхъ веществъ къ штукатуркѣ также, кажется, была въ постоянномъ употребленіи въ XVI в. На стѣну дѣлали накладку (un arricciato) изъ мрамора и толченой лещади; затѣмъ выравнивали ее немного лопаткой, оставляя однако шероховатой, промазывали потомъ льнянымъ масломъ, послѣ чего, распустивъ на огнѣ смѣсь изъ греческой смолы, мастики и грубаго лаку (pece greca, mastico e vernice grossa), промазывали ею стѣну кистью и протирали по ней горячей лопаткой, чтобы сравнять шероховатость накладки; наконецъ, высушивъ ее, накладывали грунтъ, состоявшій обыкновенно изъ смѣси разныхъ красокъ, большею частію, кажется, сѣроватыхъ (di colore bigerognolo),—грунтъ, по которому уже и писали. Дѣлали также первую накладку (arricciato) изъ толченаго кирпича и песку, а второй слой (intonaco) изъ извести, мелко истолченаго кирпича и желѣзной сметаны (schiuma di ferro), каждаго въ порошкѣ, на третью часть, хорошо сбивъ ихъ съ яичнымъ бѣлкомъ и льнянымъ масломъ (olio di linseme, т. е. di seme lino), не оставляя работы до тѣхъ поръ, пока она совершенно не высыхала, изъ опасенія, что иначе она потрескается. Потомъ на эту штукатурку накладывался грунтъ.

«Но, кто хочетъ—прибавляетъ Боргини,—чтобы его работа была прочна, пусть пишетъ на кирпичной стѣнѣ, а не на каменной, потому что кирпичъ не такъ чувствителенъ къ сырости (i mattoni non si risentono tanto dell' umido).»

О краскахъ Боргини говоритъ уже гораздо опредѣлительнѣе другихъ, разсмотрѣнныхъ нами, писателей и поясняетъ многое изъ того, что у нихъ намъ казалось непонятнымъ. Онъ перечисляетъ девять видовъ черной краски: 1) черная земляная (nero di terra); 2) черная колокольная или формовая земля (nero di campana, cioè quella scorza delle forme con cui si gettano le campane e l'artiglierie), получаемая изъ корокъ, образующихся въ земляныхъ формахъ, употребляемыхъ для литья колоколовъ и пушекъ; 3) асфальтовая (nero di spalto), изъ іудейскаго асфальта; 4) желѣзная (nero di schiuma di ferro), изъ закиси съ окисью желѣза, употребляемая только во фрескѣ, въ смѣси съ зеленой землей, verde terra, т. е. тоже съ желѣзистой краской; 5) жженая слоновая кость (avorio abbruciato), по отзыву Боргини, превосходная на маслѣ краска; 6) изъ пережженыхъ персиковыхъ косточекъ или изъ миндальной шелухи (noccioli di pesca, ovvero i gusci delle mandorle abbruciati); 7) изъ ламповой копоти (nero di fumo), получаемой при горѣніи въ лампѣ льнянаго масла; 8) изъ пережженыхъ виноградныхъ лозъ (carboni di sarmenti di vite) и 9) изъ пережженой бумаги (di carta arsa).

Отсюда не безъ основанія можно заключить, что подъ словомъ *черный*, *nero*, средневѣковые живописцы понимали не одинъ только черный цвѣтъ краски, а также темнокоричневые, асфальтовые, желѣзистые и др. тона.

«Бѣлой краски—говоритъ Боргини—три вида: известковая (bianco sangiovanni), 2) свинцовыя бѣлила (biacca) и 3) изъ яичной скорлупы (di gusci d'uova), употребительная только иногда для ретушей во фрескѣ».

Желтыя: 1) охра натуральная; 2) святая (giallo santo) или, какъ мы видѣли прежде, зеленый лакъ (saft-grün); 3) орпиментъ; 4) фландрская желтая (giallo di Fiandra, или giallorino fine), содержавшая въ себѣ свинецъ и употреблявшаяся въ масляной живописи; 5) другая желтая, привозимая изъ Венеціи, состояла изъ предыдущей и изъ стеклянной желти (di giallo di vetro e di giallorino fine) и употреблялась также на маслѣ. Есть еще—прибавляетъ Боргини—6) желтая въ стеклѣ (giallo in vetro), превосходная для фрески. Три послѣднія краски фабриковались на стеклянныхъ заводахъ, а потому онъ совѣтовалъ ихъ покупать лучше готовыми. Въ миніатюрѣ употреблялась арцика (arzica), желтая лаковая краска изъ резеды или изъ ноготковъ (Ченнини, §§ 50, 54), а для окраски цвѣтной бумаги служилъ 8) шафранъ (il zaffrano). Наконецъ, Боргини упоминаетъ о какой-то жженой, вѣроятно, сьенской землѣ, цвѣта крушины (color giuggiolino—пофр. jujube, rhamnus ziziphus Linn.), которая во фрескѣ, на маслѣ и на темперѣ, употреблялась для оттѣненія свѣтложелтыхъ тоновъ.

Изъ красныхъ извѣстны: 1) красная земля (rosso di terra), вѣроятно, красная охра; 2) красная цинабрезе (cinabrese chiaro), употреблявшаяся для оттѣненія киновари (cinabro), преимущественно во фрескѣ, для тѣла, и составлялась изъ синопіи (sinopia) и известковыхъ бѣлилъ; 3) сурикъ (minio) получался посредствомъ пережиганія изъ свинца или изъ свинцовыхъ бѣлилъ и растирался на маслѣ; онъ былъ въ большомъ употребленіи у древнихъ для окраски статуй и тѣла тріумфаторовъ (Plin., кн. XXXIII, гл. 8); 4) киноварь (cinabrio), изъ сѣры и ртути; 5) свѣтлый лакъ (lacca fine) получался вываркою съ квасцами обрѣзковъ ткани, окрашенной червецомъ или кермесомъ (di cimatura di panni chermisi). Подобный же лакъ для темперы получали вываркою стружекъ краснаго или бразильскаго дерева; 5) кровавикъ (lapis amatita, называемый иногда cinabrio minerale) доставлялъ превосходную, очень прочную краску для фрески; но она рѣдко употреблялась только потому, что была очень тверда и растиралась съ трудомъ; вмѣсто нея шла 6) англійская темно-красная (il bruno d'Inghilerra). Употребительна была также 7) драконова кровь (il sangue di dragone), но ею пользовались только въ миніатюрѣ. Наконецъ, изъ сплава олова, ртути, сѣры и амміака получалась краска пурпурнаго цвѣта (il porporino).

Въ числѣ зеленыхъ красокъ, Боргини называетъ: 1) зеленую землю (il verdeterra); 2) зеленоватую (verdetto) минеральную краску, добывавшуюся въ горахъ Германіи; 3) синеватую зелень (il verde azzuro), тоже минеральную, привозную изъ Испаніи и употреблявшуюся во фрескѣ и темперѣ; 4) мѣдянку (il verderame), очень употребительную, по словамъ Боргини, на маслѣ и на темперѣ,

что̀, конечно, слѣдуетъ уже отнести къ упадку техники, потому что прежде, какъ мы видѣли, ее избѣгали. Далѣе слѣдуютъ: 5) составная изъ орпимента и индиго, для книгъ (carte de' libri) и для окраски, на клею, копій, щитовъ и др. деревянныхъ вещей. Для стѣнной живописи и по дереву употребляли: 6) смѣсь изъ нѣмецкой сини (azzuro della Magna) и джаллорино на яйцѣ, которая, съ примѣсью упомянутой выше арцики, много выигрывала.

Боргини говоритъ еще о смѣси ультрамарина (azzuro oltramarino) съ орпиментомъ для темперы, также о смѣси бѣлилъ съ вердетеррой для изображенія цвѣта ивы. Наконецъ, онъ называетъ также употреблявшуюся для темперы лаковую желто-зеленую (verde-giallo, detto pomella), получавшуюся вываркою изъ сѣмянъ травы, растущей въ лѣсахъ около Валломброзо, въ Аппенинахъ.

Синія краски: 1) ультрамаринъ изъ лаписъ-лазури, для предварительной обработки котораго Боргини объясняетъ очень сложный процессъ; 2) смальта—изъ стекла; 3) промытая испанская минеральная синь, называемая azzuro di biadetti; 4) минеральная лазурь изъ натуральныхъ жилъ, вѣроятно, горная синь; 5) нѣмецкая лазурь (azzuro della Magna); 6) получали также искуственную лазурь, подвергая, въ теченіи недѣли, серебряныя пластинки, въ новомъ, хорошо закрытомъ сосудѣ, вліянію броженія винограда при его собираніи (mettendo le piastre d'argento in una pentola nuova e quella sotterando nella vinaccia, dopo la vendemmia, ben turata e lasciatavela stare cinque o sei giorni e poi trattata fuore).

Получали, кромѣ того, синюю краску, зарывая въ навозъ, дней на девять, закупоренный сосудъ съ негашеной известью и уксусомъ. Наконецъ, получали эту краску прокаливаніемъ на угляхъ, въ закрытомъ и плотно замазанномъ сосудѣ, трехъ унцъ ртути съ двумя унцами толченой сѣры (di zolfo vivo), такъ же, какъ и зарываніемъ въ навозъ покрытаго серебряной пластинкой сосуда съ крѣпкимъ уксусомъ, квасцами и горной солью (allume di rocca e salgemma).

Обыкновенную синюю краску получали, обливая въ сосудѣ крѣпкимъ уксусомъ четыре унца негашеной извести, два унца мѣдныхъ опилокъ иунцъ нашатыря (di sale ammoniaco), а свѣтлую синь добывали, смѣшивая индиго (indaco baccadeo) съ бѣлилами.

Далѣе, Боргини говоритъ, что для картинъ употребляли два рода лаковъ. Тотъ изъ нихъ, который надо было сушить на солнцѣ, былъ также двухъ сортовъ: первый составлялся изъ скипидара (olio di abesso) и нефти (olio di petra), каждаго поровну. Смѣшавъ эти вещества, ихъ нагрѣвали и, не давая еще совершенно остынуть, тщательно прокрывали такимъ лакомъ картину. Другой сортъ состоялъ изъ орѣховаго масла и мастики, также. примѣрно, по одному унцу, и полунца нефти. Все это смѣшивали, хорошо прогрѣвали и еще теплымъ промазывали лакируемую картину. Лакъ, сохнувшій въ тѣни, тоже былъ двухъ родовъ. Брали поровну лаванднаго масла (olio di spigo) и сандараку въ порошкѣ или грубаго лаку (vernice grossa), и все это,

перемѣшавъ, кипятили въ новомъ стеклянномъ сосудѣ, и, также еще теплымъ, лакировали. Когда хотѣли, чтобы этотъ лакъ былъ болѣе блестящъ, то клали болѣе сандараку и, пока кипѣло, старательно перемѣшивали. Наконецъ, другой родъ лаку, сохнувшаго въ тѣни, состоялъ изъ одной части хорошей водки (aqua vite fine), четырехъ частей венеціанскаго терпентина и полчасти истолченой мастики. Все, хорошо перемѣшавъ, выставляли въ стеклянномъ сосудѣ на солнце, дня на три, время отъ времени взбалтывая, и получали, по словамъ Боргини, отличный лакъ, которымъ всякій могъ быть доволенъ (che si può dare a ogni suo piacimento).

Судя по составу лаковъ, сохнувшихъ на солнцѣ, надо думать, что они употреблялись только для темперы, потому что на масляныя краски они могли бы дѣйствовать, какъ смолорастворители, разрушительно, а для масляной живописи пригодны были только два лака второй категоріи, т. е. сохнущіе въ тѣни и въ особенности послѣдній, уже близко подходящій къ нынѣшнимъ, такъ называемымъ спиртовымъ лакамъ: дамаровому и мастичному.

Боргини говоритъ далѣе о подготовкѣ подъ позолоту на морданѣ (a mordente) и на полиментѣ (a bolo).

Морданъ составлялся изъ разныхъ веществъ, но обыкновенно въ него входила смѣсь умбры, джаллорино (изъ свинца), сурика, жженой кости и пережженаго купороса (vetriuolo calcinato), прокипяченная съ льнянымъ масломъ, а также иногда пластинки пересохшихъ масляныхъ красокъ (bucce secche di più colori), которыя размягчали, проваривая ихъ въ орѣховомъ маслѣ. Затѣмъ Боргини подробно описываетъ способъ позолоты на полиментѣ или на болюсѣ, т. е. на темнокрасной краскѣ желѣзистаго состава (bolus armena); но такъ какъ съ этимъ способомъ мы уже знакомы по предшествовавшимъ изслѣдованіямъ, и притомъ онъ мало разнится отъ пріема, употребляемаго до нашего времени позолотчиками по дереву, то я нахожу излишнимъ вновь его разсматривать и, вмѣстѣ съ тѣмъ, оканчиваю предпринятый мною обзоръ старинныхъ руководствъ по техникѣ живописи, потому что въ сочиненіи Боргини мы видимъ послѣднее слово этой техники, т. е. объясненія свойствъ и употребленія матеріаловъ, которыми располагалъ живописецъ съ начала средневѣковаго періода до конца XVI вѣка.

Изученіе техники работъ отдѣльныхъ мастеровъ, или ихъ индивидуальной манеры письма, хотя также имѣетъ соотношеніе съ оконченнымъ мною обзоромъ, но, по своей обширности и въ особенности по тѣсной связи своей съ исторіей искуства, оно должно уже составлять предметъ новаго, болѣе подробнаго изслѣдованія.





ЖИВОПИСЬ ВЪ XIX СТОЛѢТІИ

Статья М. П. СОЛОВЬЕВА

(Окончаніе)

XII

Французская живопись послѣ 1848 года

Поль Деларошъ и Леополь Роберъ были послѣдними крупными звеньями въ цѣпи послѣдовательнаго развитія, пройденнаго французскимъ искуствомъ нашего вѣка. Историческое направленіе было вѣрнымъ союзникомъ и представителемъ іюльской монархіи. Государственный переворотъ совпалъ съ переворотомъ въ искуствѣ. Почти одновременно, старыя политическія партіи, легитимизмъ, орлеанизмъ, республиканизмъ, и установившіяся художественныя школы—романтическая, историческая, идеалистическая—перестали быть господствующими выразителями политическихъ и художественныхъ идеаловъ Франціи. Партіи и школы несли знамена, соединявшія своихъ послѣдователей въ плотно-образованныя группы, имѣли свои символы, свои общіе идеалы, традиціи и смѣсь. Эта внутренняя объединяющая сила ослабѣла. Въ искуствѣ, молодые художники, хотя и воспитанные въ прежнихъ традиціяхъ, постепенно отступали отъ нихъ и прокладывали новые пути, но, не имѣя какого-либо общаго міросозерцанія, шли ощупью, каждый по

одиночкѣ, невѣрными шагами, отыскивая новую общую художественную задачу.

Самъ по себѣ, переворотъ 1848 года совсѣмъ не вызывался общенаціональной необходимостью. Были недовольны не конституціонной монархіей, а политикой Луи-Филиппа и министерства Гизо. Въ виду не имѣлось измѣнять самую систему, такъ какъ, по общему признанію, она была способна воспріять реформы и дальнѣйшее развитіе. Съ 1840 года, правительство съ доктринерской суровостью отвергало самыя скромныя общественныя требованія, упорно отстаивало букву закона, не обращало никакого вниманія на общественное мнѣніе и въ то же время, ни внутри, ни извнѣ, не совершило ничего способнаго удовлетворить чуткое національное сознаніе французскаго народа. Послѣдній чувствовалъ потребность подвига и славы, а его сдерживали въ строгой уздѣ. Такое семилѣтнее правленіе стало, наконецъ, невыносимымъ для подвижной націи. Къ этому общему характеру орлеанской монархіи присоединялись другія темныя стороны той эпохи. Правительство организовало послушное большинство въ палатахъ посредствомъ замаскированнаго подкупа. Богатства скоплялись въ немногихъ рукахъ имущаго средняго сословія; экономическое состояніе низшихъ классовъ было неудовлетворительно; наконецъ, нѣсколько судебныхъ процессовъ набросили чрезвычайно невыгодную тѣнь на высшіе круги общества, приближенные къ двору. Совокупность этихъ условій давала поводъ настойчиво требовать избирательной реформы. Господствующая буржуазія могла бы спокойно ужиться и съ новымъ министерствомъ; ее болѣе интересовали мирные интересы и благосостояніе, нежели новый избирательный законъ, которому всѣми силами противился старый король и министерство Гизо. Завязалась борьба. Партія реформы напрягала всѣ усилія къ достиженію своей цѣли. Оппозиціонное движеніе разгоралось, публичные банкеты возбуждали населеніе; поднялись невѣдомо откуда темныя и безпокойныя силы, предшествовавшія всегда государственнымъ переворотамъ во Франціи, и движеніе въ пользу преобразованія избирательнаго закона окончилось возстаніемъ. Пока король медлилъ и упорствовалъ, случай помогъ взрыву. Роковой выстрѣлъ на Boulevard des Capucines разнуздалъ страсти волнующейся толпы и подалъ сигналъ той грубой силѣ, которая рѣшила исходъ движенія;—пролетаріату.

Съ этого момента измѣнились положеніе дѣлъ и судьба страны. На мѣсто образованной буржуазіи на первый планъ сразу выступилъ низшій слой народа. Великій соціальный вопросъ новаго времени, право рабочихъ на обезпеченное положеніе въ государствѣ и обществѣ, изъ теоретическихъ изслѣдованій и невинныхъ фантастическихъ системъ, которыми занимались въ іюльскую монархію, сдѣлался внезапно вопросомъ практическаго осуществленія. Ничто не казалось страшнымъ для вож-

дей партіи, которые чувствовали за собой массу, готовую поддержать ихъ во всемъ, чего бы то ни стоило; но четвертое сословіе, сознавъ свою рѣшающую силу, конечно, было не расположено возвратиться въ свое прежнее положеніе.

Однако, движеніе четвертаго сословія застигло въ расплохъ временное правительство. Одно дѣло сочувствовать положенію обдѣленныхъ классовъ общества, другое — преобразовать искони, исторически сложившійся общественный строй. Исключительные интересы рабочаго класса подвергали опасности не только всю цивилизацію, но и самое существованіе націи и государства. Неизбѣжно началась борьба между тѣми классами, существованіе которыхъ имѣло основой образованность, собственность, пріобрѣтеніе и трудъ, и грубою толпой, одушевленной страстью къ разрушенію. Съ возрастающей страстностью слѣдовали другъ за другомъ манифестаціи рабочихъ 17 марта, движеніе 16 апрѣля, возстаніе 15 мая и, наконецъ, все закончилось страшнымъ возмущеніемъ въ іюньскіе дни. Энергическая расправа съ іюньскими бунтовщиками положила конецъ броженію рабочаго класса; но за побѣдой послѣдовало крайнее утомленіе и среди побѣдителей. Политическое напряженіе во имя общегражданскихъ интересовъ смѣнилось желаніемъ покоя, отдыха, правильныхъ занятій своимъ, частнымъ дѣломъ подъ охраной порядка и власти. Въ короткое время всѣ политическія партіи побывали у власти. Бурное время кидало въ разныя стороны легитимистовъ, либераловъ, орлеанистовъ, умѣренныхъ республиканцевъ, соціалдемократовъ, и какимъ добромъ, какими правами они осчастливили народъ? «Праву на свободу слова» были обязаны безплодными декламаціями клубистовъ; «право на трудъ» породило безобразія національныхъ мастерскихъ; изъ «права носить оружіе» возникла іюньская бойня. Эти три права были причиной національнаго кризиса и должны были подвергнуться прежнимъ ограниченіямъ. Осталось одно—право всеобщей подачи голосовъ, и, на этомъ правѣ создалось новое положеніе вещей.

Такъ какъ нельзя было ожидать, чтобы разслабленныя партіи могли дать странѣ умиреніе, то всѣ съ трепетнымъ ожиданіемъ обратились къ странѣ, призванной избрать президента. Странѣ впервые приходилось стать лицемъ къ лицу съ политическимъ вопросомъ, рѣшеніе котораго до тѣхъ поръ принадлежало Парижу, и она воспользовалась своимъ правомъ, чтобы сложить тяжелую обязанность распоряжаться судьбами государства на крѣпкія плечи одного. Избраніе пало на человѣка, имя котораго казалось ручательствомъ силы, достаточной для того, чтобы управиться съ тяжкимъ бременемъ управленія. Племянникъ Наполеона I въ скоромъ времени проявилъ качество, котораго недоставало ни одной изъ борющихся партій: безусловную вѣру въ свое дѣло, несокрушимую увѣренность въ своихъ силахъ и убѣжденіе въ своей исторической миссіи. Эти каче-



Сонъ св. Цециліи

ства нашли себѣ прочную поддержку въ вѣрномъ пониманіи всеобщаго разслабленія и утомленія. Нація равнодушно присутствовала при столкновеніяхъ національнаго собранія съ президентомъ и пассивно отнеслась къ провозглашенію имперіи. Никто уже не вѣрилъ въ прочность республики. Опытъ народоправства привелъ къ полному политическому безсилію. Франція молчаливымъ согласіемъ одобрила политическій переворотъ 1852 года, который полагалъ конецъ анархіи. Грубое насиліе 2 декабря было послѣдствіемъ преступной игры въ свободу, которую позволяли себѣ политическія партіи съ эпохи реставраціи. Нація должна была поплатиться за то, что свобода стала у нея игрушкой, безумной ставкой игрока, который, какъ слѣпецъ, ставитъ на карту все, рискуя все проиграть или все выиграть.

Общая подача голосовъ освятила новый порядокъ, переносившій неограниченную государственную власть на «избранника народнаго». Необыкновенно чувствительный къ вопросамъ національной самобытности и чести, французскій народъ всегда охотно передаетъ заботу о текущихъ, обыденныхъ дѣлахъ управленія правительству, не выказывая склонности къ самоуправленію. Это качество присуще не только имущимъ классамъ общества, но даже и французской теоріи соціализма. Самодержавіе народа выказалось въ томъ, что вся власть была передана въ руки Наполеона, который, въ свою очередь, понималъ демократическую имперію не иначе, какъ неограниченную власть во имя народа и въ качествѣ представителя всей націи. Республика начала свою жизнь мечтаніями о всеобщемъ возрожденіи человѣческаго рода и, четыре года спустя, пришла къ желѣзной дѣйствительности цезаризма. При новомъ порядкѣ, для упроченія его, необходимо было возвысить политическую роль Франціи въ европейскихъ дѣлахъ и создать спокойствіе внутри страны. Ниодно изъ предшествовавшихъ правительствъ не благопріятствовало въ такой степени развитію матеріальныхъ интересовъ и устраненію прежней системы устарѣлыхъ экономическихъ тормазовъ въ международныхъ отношеніяхъ: новое правительство открыло новые пути для торговли и промышленности; личные интересы и духовныя способности народа могли проявляться и развиваться безпрепятственно подъ условіемъ неприкосновенности политическаго порядка. На этихъ двухъ основахъ Наполеонъ думалъ утвердить свою династію, но, какъ послѣдствія показали, задача оказалась неисполнимою: политическія партіи пустили слишкомъ глубокіе корни, чтобы нація могла быть доведена до состоянія политическаго индифферентизма; историческія традиціи были слишкомъ сильны, чтобы новая династія могла всецѣло затмить или замѣнить ихъ; требовалось невозможное напряженіе внѣшней политической дѣятельности, чтобы рядомъ блестящихъ подвиговъ льстить національному самолюбію, не истощая приэтомъ силъ страны.

Племянникъ, какъ и дядя, одинаково не могли разрѣшить такую задачу, но, тѣмъ неменѣе, наполеоновская система должна была глубоко воздѣйствовать на общественную жизнь.

Отрѣшенное отъ политической жизни, общество тѣмъ шире занялось частной дѣятельностью, огражденною отъ политическихъ переворотовъ. Цѣлью сдѣлалось устроить жизнь по возможности полнѣе, пріятнѣе, удобнѣе. Знавшіе Парижъ и Францію въ началѣ пятидесятыхъ годовъ, въ концѣ десятилѣтія находили, что жизнь всѣхъ классовъ общества повысилась по крайней мѣрѣ на одну ступень. Удары сорокъ-восьмаго года разрушили не одно состояніе. Теперь всѣ бросились наверстывать потерянное. Всѣ сословія погнались за быстрой и легкой наживой, бросились въ предпріятія и обогатились. Крупныя состоянія выростали, какъ грибы. Безграничный кредитъ создавалъ искуственныя, мнимыя богатства, проявленіе которыхъ было такъ же осязательно, какъ-будто они дѣйствительно существовали. Рабочій увидѣлъ золотые дни, ибо скорая нажива превращалась въ товары, переливалась въ жизнь, и, въ то же время правительство развивало сказочную пышность и любовь къ постройкамъ, привлекая къ работамъ всѣ наличныя трудящіяся силы. Денежная аристократія выступила на первый планъ и задавала тонъ. Казалось, что найденъ былъ сказочный неизсякаемый кладъ, потому что несчастныхъ и разоренныхъ не было видно нигдѣ. Чудо, быть можетъ, объясняется тѣмъ, что общій подъемъ благосостоянія былъ оборотной стороной потерь сорокъ-восьмаго года и послѣдствіемъ отчаяннаго развитія кредитныхъ и биржевыхъ оборотовъ, мошенническая сторона которыхъ раскрылась въ процессѣ Миреса. Послѣ этого послѣдовалъ, конечно, иной поворотъ: многіе вчерашніе финансовые царьки пошли съ нищенской сумой и безслѣдно скрылись съ блестящей сцены. Накопленіе богатствъ развивало жажду наслажденій и роскоши. Въ погонѣ за ними были столь же неразборчивы, какъ и въ погонѣ за деньгами. Свойственная націи изящная форма скрашивала и смягчала даже безнравственную жизнь. На ряду съ порядочною семейною жизнью, съ нравственно-твердыми общественными классами, свилъ себѣ твердое гнѣздо «полусвѣтъ», окрѣпшій во время второй имперіи, ставшій характернымъ явленіемъ новыхъ французскихъ нравовъ. Дюма-сынъ, давшій имя этому явленію, опредѣляетъ его слѣдующими словами: «Полусвѣтъ, какъ пловучій островъ парижскаго океана, притягиваетъ, принимаетъ, допускаетъ въ себя все, что отпадаетъ, уходитъ, спасается съ материка аристократіи и буржуазіи, не считая тѣхъ, потерпѣвшихъ крушеніе, которыхъ случай гонитъ туда невѣдомо откуда». Эмиль Ожье, въ драмѣ: «Свадьба Олимпіи», описываетъ его еще точнѣе. Полусвѣтъ, по его словамъ, занялъ прочное мѣсто въ общественной системѣ. Это болѣе не болото, но благоустроенное мѣсто, на которомъ построены цѣлыя улицы, площади, цѣлая часть города,

которую Парижъ принялъ въ себя, подобно тому, какъ онъ каждыя пятьдесятъ лѣтъ вводитъ въ свой раіонъ подгородныя предмѣстья. Этотъ неустойчивый, измѣнчивый слой до того вошелъ въ общественные нравы, что искуство, изображая современную жизнь, отводитъ ему одну изъ видныхъ ролей какъ въ романѣ, такъ и въ театрѣ. Онъ нашелъ себѣ мѣсто также въ живописи и скульптурѣ, хотя и подъ чужими, классическими именами.

Преобладаніе матеріальныхъ интересовъ, конечно, имѣло своимъ послѣдствіемъ паденіе идеаловъ, оскудѣніе нравственнаго содержанія въ искуствѣ и, съ другой стороны, блестящее развитіе формы. Живопись унаслѣдовала отъ предыдущей эпохи глазъ, воспріимчивый къ формамъ и краскамъ, ловкость руки и письма, тонкое пониманіе эффектовъ натуры и техническую опытность. Но когда духъ не живетъ глубокими чувствами, когда направленіе не опредѣляется высокими цѣлями и благородными побужденіями, то у живописи нѣтъ идеала, нѣтъ согрѣвающаго огня вдохновенія, нѣтъ стимула для фантазіи, и она равнодушно и пренебрежительно относится къ окружающему ее міру. Въ громадномъ богатствѣ матеріаловъ она ищетъ только благодарныхъ поводовъ для чисто-живописныхъ цѣлей, подсказываемыхъ капризомъ художника. Пропадаетъ всякое серіозное соотношеніе между формой и матеріаломъ. Матеріалы становятся простымъ средствомъ для показа живописнаго мастерства, чуждымъ глубокаго воздѣйствія на душу.

Прежде всего живопись почти отреклась отъ исторіи. Исторія стала тяжелымъ, непослушнымъ матеріаломъ, точно такъ же, какъ и французское общество отшатнулось отъ своего прошлаго. Ни общество, ни искуство, не видѣли въ исторіи ничего привлекательнаго. Устранивъ изъ міра духовное и божественное начало, живопись отказалась отъ идеальнаго и миѳическаго міра. Она признаетъ миѳы только въ качествѣ запаса изящныхъ оболочекъ для инаго содержанія; она низводитъ съ Олимпа миѳическіе образы для удовлетворенія чувственныхъ потребностей нашего времени по запросамъ общества, желающаго соединить образованность съ наслажденіемъ. Это направленіе господствуетъ въ особенной, крупной группѣ художниковъ, которую мы увидимъ. Новѣйшее искуство обращается главнымъ образомъ къ изображенію дѣйствительности, стремясь воплотить въ существенныхъ чертахъ то духовное содержаніе, которое поддается выраженію въ изящныхъ и обработанныхъ формахъ. Но дѣйствительность невполнѣ доступна для живописнаго изображенія. Современная жизнь образованнаго общества ускользаетъ отъ живописи, сдѣлавшись исключительнымъ достояніемъ литературы. Внѣшнія формы его не представляютъ никакого живописнаго матеріала. Искуство спускается ниже, къ тѣмъ слоямъ народа, которые стоятъ ближе къ природѣ, которыхъ еще не коснулся процессъ духовнаго разложенія. Этотъ исключи-

тельный бытъ составляетъ главный предметъ художественнаго изученія для другой крупной группы художниковъ, именующихъ свое направленіе реализмомъ, который распадается на отдѣльные виды: на крестьянскій и сельскій жанръ и на изображеніе родной природы. Наиболѣе результатовъ достигнуто въ пейзажной живописи. Искуство убѣгаетъ отъ нарумяненныхъ масокъ и неуловимой измѣнчивости современной свѣтской жизни въ ясное затишье вѣчно - гармонической и вѣчно той же природы. Въ искуствѣ, какъ и въ литературѣ, выражается господствующая нынѣ сторона французскаго генія — тонкое, какъ-бы изощренными чувствами, наблюденіе и воспроизведеніе природы.

Господство индивидуализма, обособленность личности, выразившаяся въ буржуазной заповѣди: «всякъ про себя, Богъ за всѣхъ», повело живопись къ распаденію школъ. Предавшись воспроизведенію природы, удаляясь отъ идеальныхъ задачъ искуства—давать форму идеямъ и страстямъ,—живописцы безразлично усвоили себѣ результатъ всѣхъ прежнихъ школъ, но чуждались ихъ идеаловъ, не имѣя притомъ своего. На безсодержательность живописи, на забвеніе служенія искуству жаловались тогдашніе художественные критики. «Теперь каждый—говоритъ Теофиль Готье—старается выдвинуть свою собственную личность: вмѣсто мыслей, намъ даютъ мечтанія; отыскиваются, испытываются и изучаются рецепты стараго времени или изобрѣтаются новые; если пуста голова, то тѣмъ тверже рука; бойкость письма и рѣзца унаслѣдована всѣми, неловкій сдѣлался рѣдкостью; если бы всѣ они могли что-нибудь выразить, какъ бы хорошо они это исполнили!» Широкое, бравурное письмо составляетъ характерную особенность новыхъ живописцевъ; она нерѣдко переходитъ въ эскизность съ претензіей на кипучее творчество генія. Нѣчто подобное наблюдалось и въ романтической школѣ. Впрочемъ, та группа художниковъ, во главѣ которой стоитъ Жеромъ, отличается тщательностью и гладкостью письма. Вся эта живопись, какъ и литература, страдаетъ матеріальностью. Въ погонѣ за ремесленнымъ совершенствомъ, за внѣшнимъ впечатлѣніемъ, живописцы почти совсѣмъ упускаютъ изъ виду выраженіе внутренней жизни, почти потеряли пониманіе того духовнаго элемента, который заключается въ краскѣ; для нихъ болѣе понятна сочная, чувственная сила отдѣльныхъ плановъ или эффектное сопоставленіе красокъ, нежели таинственная живая сила настроенія, проявляющаяся въ свѣтѣ красокъ. Эта внутренняя бѣдность еще яснѣе выражается въ изобрѣтеніи и композиціи. Крайне рѣдко, лишь въ исключительныхъ случаяхъ, можно встрѣтить въ группировкѣ связь и стройное сочетаніе линій, въ движеніяхъ—разнообразіе и ритмъ, въ расположеніи фигуръ и въ отношеніи ихъ къ вещамъ—одушевленную красоту гармоническаго распредѣленія. На счетъ формъ, болѣе чѣмъ когда-либо придерживаются моделей, обыденной реальности и, опасаясь впасть въ академизмъ,

погружаются въ случайность, прихотливость и вульгарность. Однимъ словомъ, новѣйшая живопись не имѣетъ стиля, ибо стиль есть ни что иное, какъ внутреннее соединеніе субъективнаго воззрѣнія съ предметнымъ міромъ, формы котораго творчески перерождаются и переработываются фантазіей художника. Дальнѣйшимъ послѣдствіемъ этихъ недостатковъ является упадокъ монументальной живописи, которая должна составлять твердую основу для здороваго развитія искуства. Для монументальной живописи не существуетъ необходимѣйшихъ условій. Она можетъ быть выраженіемъ только общихъ идей, проникающихъ народную жизнь, олицетвореніемъ силъ, живущихъ и совокупляющихъ воедино отдѣльныя личности.

Не смотря на указанныя темныя стороны, французская живопись все-таки отличается такими достоинствами, которыя обезпечиваютъ за нею первое мѣсто въ новомъ европейскомъ искуствѣ. Кромѣ мастерской техники, нынѣшнее поколѣніе французскихъ художниковъ владѣетъ замѣчательной способностью чувствовать краску, тонкимъ пониманіемъ эффектовъ, знаніемъ натуры и точностью письма. Слѣдуетъ отдать также справедливость щедрой поддержкѣ, которую оказываетъ живописи французское правительство, поощряя таланты и развивая ихъ посредствомъ соревнованія. Нигдѣ въ Европѣ искуство не признается до такой степени необходимой національной и государственной силой, какъ во Франціи. До 1848 года и во время имперіи, масса работъ была произведена въ многочисленныхъ храмахъ и дворцахъ. Всѣ, даже второстепенные таланты были призваны къ монументальнымъ работамъ. Третья республика не отстаетъ отъ монархіи, воздвигая и украшая музеи и правительственныя учрежденія, не щадя никакихъ издержекъ на пополненіе богатыхъ и древнихъ художественныхъ коллекцій Франціи, внимательно и заботливо относясь къ художественному образованію страны. Въ этомъ отношеніи, слѣдуетъ обратить вниманіе на преобразованіе императорскимъ правительствомъ парижской Школы изящныхъ искуствъ. Въ Школѣ твердо держались академическія преданія стиля рококо, которыхъ не могли истребить никакія усилія романтиковъ и реалистовъ. Хуже всего казалось то, что ложно-классическое направленіе переходило и въ Римскую Академію. Профессоры составляли безапелляціонный судъ, назначавшій командировку въ Римъ, le grand prix de Rome, и, естественно, не признавали работъ, несогласныхъ съ классическими правилами. Молодые пенсіонеры, войдя въ эту колею, конечно, сохраняли слѣды своего воспитанія въ тѣхъ работахъ, которыя они присылали въ Парижъ изъ Рима. Необходимо было дать болѣе простора для самобытнаго развитія талантовъ и обновить учрежденіе. Это было сдѣлано уставомъ 1863 года. Вмѣсто двѣнадцати профессоровъ, у которыхъ учились рисованію съ антиковъ и съ натуры и которые строго держались академическихъ преданій,

допущена была полная свобода въ выборѣ наставниковъ. Вмѣстѣ съ теоретическимъ обученіемъ разнымъ предметамъ, учреждены были мастерскія, порученныя приглашеннымъ художникамъ; здѣсь юные артисты могли усвоивать техническіе пріемы и проявлять свойственныя ихъ таланту качества. У преподавателей школы было отнято право раздавать римскія преміи; оно было передано особому жюри, составленному весьма разнохарактерно. Имперіализмъ, конечно, проявился и здѣсь. Независимость Школы была уничтожена, и власть надъ нею перешла къ правительству. Поощряя индивидуальность, новый порядокъ сокрушалъ традиціи и независимость учрежденія и строгое воспитаніе молодежи, вводя раздробленіе и анархію въ искуствѣ.

Не много пользы принесли искуству и другія поощренія императорскаго правительства. Большія выставки, привлекая массу любопытной публики, способствуютъ не столько серіозному развитію искуства, сколько стремленію отдѣльныхъ артистовъ отличиться оригинальностью, произвести эффектное впечатлѣніе особенностями своего произведенія. За лучшую картину ежегоднаго салона была учреждена, въ 1866 г., премія въ 100 тысячъ франковъ, и ея присужденіе предоставлено было особому жюри, избираемому художниками изъ ихъ среды: художники никакъ не могли согласиться въ выборѣ картины.

Внѣшнія поощренія оказываются безсильными и неспособными замѣнить утраченные идеалы, поднять опустѣвшія души, оживить увядающую фантазію; они побуждаютъ молодыхъ художниковъ изощряться въ виртуозности письма и достигать всякими приманками одобренія публики. Новая живопись представляется не въ лицѣ значительныхъ художниковъ, стоящихъ во главѣ школы. Она разбросалась въ безчисленное разнообразіе родовъ и видовъ и отдалась общему потоку жизни, какъ переполненная рѣка, которая, прорвавъ плотины и выйдя изъ береговъ, растекается по окрестностямъ мелкими за̀водями и ручьями. Въ этой смутной массѣ именъ, пользующихся извѣстностью, нельзя разобраться иначе, какъ группируя ихъ по содержанію произведеній. Чувственно - матеріалистическое направленіе всей общественной жизни со временъ второй имперіи выдвинуло на первый планъ художниковъ, посвятившихъ свою кисть изображенію наготы.

Послѣ Делароша, историческая живопись не вызвала ниодного художника, способнаго сдѣлаться центромъ школы. Сначала подалъ такую надежду *Кутюръ* (Th. Couture), картиной: «Римляне временъ упадка» (1847 г.), навѣянной сатирами Ювенала, а еще ранѣе—аллегорической картиной: «Жажда золота». Въ первой картинѣ онъ представилъ оргію временъ Домиціана. Въ палатѣ съ коринѳскими колоннами, залитой дневнымъ свѣтомъ, сидятъ и лежатъ на ложахъ, убранныхъ драгоцѣнными коврами, разнообразныя группы, пресыщенныя и утомленныя

наслажденіемъ. Кругомъ залы стоятъ статуи суровыхъ предковъ изъ прежнихъ великихъ эпохъ, строго взирая на римлянъ, погрязшихъ въ распутствѣ. Одинъ изъ молодыхъ, вскочивъ на пьедесталъ, подноситъ статуѣ чашу вина. У подножія статуи стоятъ два серіозныхъ мужа, съ осужденіемъ глядящіе на эту продѣлку; но на нихъ никто не обращаетъ вниманія. Кое-кто еще шумитъ при догорающихъ свѣтильникахъ, большинство же обезсилено долгимъ кутежемъ, подкосившимъ ихъ силы, тѣло и душу. Избравъ столь содержательную тэму, художникъ, однако, далъ предпочтеніе живописнымъ сторонамъ своей композиціи предъ монументальнымъ воплощеніемъ исторической идеи. Кутюръ обратилъ главное вниманіе на фигуры, истомленныя наслажденіемъ, не углубившись въ сюжетъ дальше этого. Интересъ картины для публики былъ тѣмъ сильнѣе, что она представляла не простое пиршество богатыхъ и веселыхъ людей, какъ венеціанскія картины. Кутюръ соединилъ античную красоту группировки, движеній и формъ съ выраженіемъ мрачнаго разгула, истощенной чувственности. Впечатлѣніе усиливалось тѣмъ, что тѣла были писаны съ натуры, а не по античнымъ образцамъ. Колоритъ картины ярокъ и тепелъ. Кутюръ написалъ тѣла въ полномъ свѣтѣ, съ легкими коричневатыми тѣнями, стремясь, главнымъ образомъ, придать сценѣ полную жизненность, близость къ дѣйствительности. Далѣе этого онъ не пошелъ. Ему недостаетъ глубины мысли вслѣдствіе невысокаго общаго образованія, безъ котораго, однако, современный художникъ обойдтись не можетъ. Ближе всматриваясь въ его картину, нельзя не замѣтить однообразія въ головахъ и въ выраженіи равнодушія; формы оказываются нерѣдко вульгарными, группировка, сочиненная очень ловко, не соотвѣтствуетъ внутренней взаимной связи дѣйствующихъ лицъ. Опытный практикъ, онъ не пошелъ далѣе внѣшней, эффектной обработки формъ и, не смотря на значительный талантъ, имѣлъ только вредное вліяніе на молодое поколѣніе художниковъ. Наиболѣе талантливые изъ его учениковъ, войдя въ зрѣлый возрастъ, старались забыть то, чему учились у него. Позднѣйшія работы его въ капеллѣ Богоматери въ церкви св. Евстафія обнаружили скудость его художественныхъ представленій. Рядомъ съ стремленіемъ къ реалистической сочности колорита и чисто-мірской, натуральной правдивости изображеній, въ его Христѣ и Мадоннѣ нѣтъ никакого выраженія; его ангелы — неболѣе какъ смазливыя горничныя, а молящіе и убогіе—совсѣмъ вульгарны. Кутюръ появлялся рѣдко на ежегодныхъ выставкахъ. Послѣ «Римлянъ», произвела впечатлѣніе его «Куртизанка»: полунагая красавица ѣдетъ по лѣсу въ фаэтонѣ, запряженномъ четырьмя мужчинами, въ живописномъ костюмѣ Возрожденія; сзади нея, на козлахъ, сидитъ типическая парижская привратница, въ обтрепанномъ платьѣ, прародительница лоретокъ. Здѣсь —полная аллегорія полусвѣта, эксплуатирующаго богатство, съ неизбѣж-

ной перспективой нищеты въ будущемъ. Въ Кутюрѣ выражается типъ художника переходной эпохи. Онъ хочетъ изобразить дурную сторону своего времени, его нравственное паденіе, погоню за богатствомъ, увлеченіе матеріализмомъ, но въ то же время, желая воздѣйствовать на общество средствами живописи, самъ увлекается чувственной красотой и идеализуетъ наготу.

Непосредственно къ этой сторонѣ дѣятельности Кутюра примыкаетъ группа художниковъ, которые, черпая содержаніе своихъ картинъ изъ идеальнаго и миѳическаго міра, изъ античной жизни, стараются примирить античную красоту формъ съ чувственной прелестью и теплотой естественной жизни. Большая часть этихъ художниковъ вышла изъ школъ Энгра, Делароша, Конье и Глейра и закончила свое образованіе въ Римѣ, въ качествѣ пенсіонеровъ академіи. Между ними попадаются крупные таланты, но всѣ они дѣйствуютъ враздробь, никто не стремится къ какой-нибудь высокой цѣли, одно общее міросозерцаніе не соединяетъ ихъ. Каждый изъ нихъ думаетъ изъ соединенія разнородныхъ элементовъ создать нѣчто свое и болѣе или менѣе подчиняется въ искуствѣ вѣяніямъ дня. За ними стоятъ художники, оставшіеся вѣрными преданіямъ идеализма, или пытающіеся слить идеалистическое содержаніе съ современными запросами живописныхъ качествъ. Таковы *Бенувиль* (1821 — 1859 гг.) и Шарль *Глейръ* (Gleyre). Уроженецъ Ваадтланда, Глейръ рано переселился въ Парижъ и получилъ первоначальное художественное образованіе у Эрзана (Hersent), ученика Давида и Жиродѐ. Не отличаясь ни оригинальностью, ни силой творчества, онъ глубоко понималъ произведенія великихъ мастеровъ и живописную технику. Въ теченіе многолѣтняго пребыванія своего въ Италіи, онъ съ необыкновеннымъ усердіемъ изучалъ старинныхъ мастеровъ; между Джотто и Рафаэлемъ не было мастера, котораго онъ не копировалъ бы съ одинаковымъ вниманіемъ и тщательностью. Природа занимала его неменѣе. Онъ посѣтилъ Египетъ, Сирію, Грецію и Турцію, занося въ свои альбомы, съ рѣдкой добросовѣстностью, людей, пейзажи, зданія. Послѣ такой подготовки, онъ счелъ себя въ правѣ вызвать къ художественной жизни тѣ образы, которыми наполнилась его фантазія; но богатство собранныхъ матеріаловъ скорѣе вредило, нежели помогало его самостоятельному творчеству. Картина, стяжавшая ему первый успѣхъ, проникнута меланхоліей и разочарованіемъ. Онъ далъ ей названіе: «Вечеръ» (1843 г.). Въ сумерки, на берегу, сидитъ художникъ, поэтъ, или человѣкъ вообще, и смотритъ какъ отплываютъ на кораблѣ вдаль грезы его юности—цвѣтущія, прекрасныя созданія, любовь и дружба, счастье и слава, съ пѣснями и музыкой, оставляя его одинокимъ послѣ того, какъ онъ нѣкоторое время плылъ вмѣстѣ съ ними по жизненному теченію. Не сразу и не безъ труда зритель постигаетъ глубокій смыслъ картины. Въ выборѣ сюжета, болѣе пригоднаго для поэта, чувствуется

недостаточность творческой фантазіи. Въ изображеніи замѣчается, съ одной стороны, неопредѣленная сантиментальность выраженія и слишкомъ ощутительная старательность законченности; тѣмъ неменѣе, формы отличаются обдуманностью и достоинствомъ, а гармоническій тонъ свѣтлыхъ, скромныхъ красокъ имѣетъ въ себѣ много прелести. Послѣ нѣсколькихъ хорошихъ картинъ духовнаго содержанія, Глейръ занялся античными сюжетами и нашелъ себѣ многочисленныхъ послѣдователей, которыхъ мы увидимъ ниже.

Во время путешествій Глейра, сопровождалъ младшій его сверстникъ, Доминикъ *Папети* (Papety, 1815—1849), извѣстный своей картиной: «Грёза о счастьѣ», навѣянной соціалистическими утопіями. Талантливый художникъ, посѣтивъ, между прочимъ, Аѳонъ, усердно рисовалъ старинныя фрески тамошнихъ монастырей. Его рисунки впервые познакомили Западъ съ живописью средневѣковой Византіи и перешли въ сочиненія Дидрона, Луандра, Байѐ и др. византистовъ; къ сожалѣнію, они крайне неточны и скорѣе составляютъ варіаціи на византійскія тэмы, нежели передачу оригиналовъ.

Болѣе серіозный талантъ и болѣе глубокія стремленія проявилъ рано-умершій Леонъ *Бенувиль*. Строгій стиль формъ Бенувиль съумѣлъ соединить съ глубокой задушевностью въ своей картинѣ: «Умирающій Францискъ Ассизскій» (1853 г.), которая принадлежитъ къ привлекательнѣйшимъ произведеніямъ новой французской живописи. Обезсиленнаго недугами подвижника ученики несутъ въ обитель; завидѣвъ издали Ассизи, св. Францискъ приказываетъ остановиться и, приподнявшись на одрѣ, издали посылаетъ родному городу свое прощальное благословеніе. Необыкновенно простъ и ясенъ пейзажъ, суровы и серіозны линіи группы, фигуры монаховъ въ толстыхъ рясахъ, прямыми складками падающихъ до босыхъ ногъ; трогательно движеніе простертой благословляющей руки, на которой видна таинственная язвина. Сѣроватый колоритъ, свойственный картинамъ Бенувиля, не развлекаемый яркими тонами, способствуетъ тихому, благоговѣйному настроенію, разлитому въ этой сценѣ. Замѣчательно мастерство, съ какимъ художникъ сосредоточилъ главную силу впечатлѣнія на головѣ и верхней части тѣла св. Франциска, не взирая на то, что лицо его видно только въ четверть, и что изъ шести фигуръ только одна стоитъ въ полномъ профилѣ, другая видна только въ верхней половинѣ лица, остальныя стоятъ къ зрителю спиной. Позднѣйшія работы Бенувиля, впрочемъ, значительно уступаютъ «Св. Франциску», кромѣ, развѣ, невполнѣ законченнаго портрета жены и двухъ дочерей художника, въ которомъ онъ вновь возвысился до идеальной красоты формы и глубокаго элегическаго настроенія.

Глейръ и Бенувиль уже не соотвѣтствовали вкусамъ, укрѣпившимся въ публикѣ съ 1848 года. Во многомъ похожее на

эпоху регенства, время требовало отъ искуства картинъ въ родѣ Буше и т. п. Классическія симпатіи Энгра и его школы выродились у его подражателей въ культъ наготы, изучаемой въ натурѣ. Во главѣ художниковъ этого направленія стали Поль *Бодрй* (род. 1828 г.) и Александръ *Кабанель* (род. 1823 г.). Въ 1863 году они оба выставили свои знаменитыя картины: Бодрй—«Волну и жемчужину», Кабанель—«Венеру Анадіомену». Бодрй обладалъ несомнѣннымъ, сильнымъ дарованіемъ. Онъ первый отвергъ академическій стиль Римской Академіи ради натуры, въ которой самостоятельно отыскивалъ красоту формъ. Въ головахъ, тѣлахъ и движеніяхъ онъ ищетъ индивидуальнаго, непосредственнаго, случайнаго; онъ—натуралистъ по рисунку и не заботится о строгой классической обработкѣ формъ. Въ этомъ отношеніи, онъ часто переходитъ мѣру; его моделлировкѣ недостаетъ твердости и широты, формы у него нерѣдко вульгарны, но, вмѣстѣ съ этимъ, его кокетливые, красивые образы привлекательны по колориту, по силѣ тоновъ тѣла и по гармоничному сочетанію съ окружающей обстановкой. Конечно, ихъ нагота отзывается современной элегантностью; но въ нихъ есть подкупающее чувство жизненности и мастерское письмо, заставляющее видѣть живое тѣло, а не раскрашенный мраморъ или полотно. Его первыя картины: «Фортуна съ ребенкомъ» и «Леда» напоминаютъ венеціанцевъ, хотя его тона спокойнѣе и неопредѣленнѣе, чѣмъ у нихъ. Затѣмъ онъ сталъ добиваться самостоятельной манеры въ свѣтлой, нѣжной мягкости тоновъ, заливая свѣтомъ всѣ тѣни. Такова его Венера Анадіомена, названная «Жемчужиной» (La Perle et la Vague). Какъ жемчужину, волна вынесла на берегъ обольстительную богиню, и красавица, едва пробуждаясь къ жизни, смотритъ на зрителя изъ-подъ золотистыхъ кудрей съ лукавой, вызывающей улыбкой. Здѣсь выраженіе чувственнаго настроенія и движенія доведено до послѣдней границы, не смотря на сдержанную изысканную тонкость колорита. Въ иномъ родѣ его «Убійство Марата». Сильно и правдиво переданы смѣлый раккурсъ тѣла Марата, корчи умирающаго и застывшая въ послѣднемъ смертоносномъ движеніи фигура Шарлотты Кордѐ; но, вмѣстѣ съ этимъ, натуралистическій драматизмъ оказался безсильнымъ воспроизвести историческое событіе, хотя, для усиленія впечатлѣнія, художникъ перенесъ дѣйствіе изъ вечера въ яркій дневной свѣтъ. Натуралистическій эффектъ агоніи дробитъ вниманіе зрителя между Маратомъ и Шарлоттой. Въ картинѣ господствуетъ ужасъ: Маратъ безсильно страдаетъ, Шарлотта испуганно ждетъ послѣдствій; никакое возвышенное чувство не миритъ зрителя съ совершившимся страшнымъ дѣломъ. Такимъ же натуралистическимъ направленіемъ проникнуты его послѣднія работы—фрески въ Новой Парижской Оперѣ (1866—1874), сильно испорченныя газовымъ освѣщеніемъ. Подъ видомъ музъ, въ нихъ являются современныя парижанки, но, тѣмъ неменѣе, фрески Бодрй представляютъ собою одну изъ важнѣй-

шихъ декоративныхъ работъ нашего времени по объему, сложности и обдуманности композиціи и по смѣлости исполненія. На трехъ большихъ плафонахъ, на сводахъ и парусахъ, въ наличникахъ и зеркалахъ, Бодрй изображаетъ могущество и область музыки въ богато-сочиненныхъ сценахъ, группахъ и отдѣльныхъ фигурахъ. Аллегорія, античный миѳъ и христіанская легенда даютъ ему обширный матеріалъ для торжественнаго гимна въ честь музыки. Бодрй съ пользой изучалъ большія декоративныя композиціи италіанскихъ мастеровъ и съумѣлъ внести кипучую жизнь въ свои картины посредствомъ перспективныхъ эффектовъ, одушевленныхъ позъ, отличнаго знанія фресковой техники и цвѣтовыхъ контрастовъ.

Александръ Кабанель сначала занимался религіозной живописью, не выдѣляясь изъ массы особенными успѣхами. Его извѣстность началась съ тѣхъ поръ, какъ онъ предсталъ предъ публикой съ изображеніями нагихъ тѣлъ, проникнутыхъ теплотой чувственной жизни; но въ этомъ родѣ онъ, однако, не поднялся до Бодрй, хотя и обладалъ болѣе тщательнымъ рисункомъ и болѣе изящнымъ чувствомъ линіи. Бодрй былъ болѣе силенъ, какъ колористъ. Кабанель впалъ въ приторность XVIII вѣка своими молочно-розовыми, золотистыми тонами. Знаменитой его картиной въ этомъ родѣ была уже названная «Венера Анадіомена». Ничего божественнаго уже нѣтъ въ этой пышной, извѣдавшей жизнь красавицѣ, которая столь лѣниво нѣжится на тихо несущей ее волнѣ. Служившая для ея фигуры натурщица, вѣроятно, пріѣзжала въ элегантной каретѣ изъ улицы Бреда. Натуралистическое содержаніе, впрочемъ, смягчается нѣжнымъ голубоватымъ, серебристымъ колоритомъ, съ которымъ красиво сливаются розоватые тона тѣла. Граціозное декоративное достоинство принадлежитъ этой картинѣ несомнѣнно. Впечатлѣніе, произведенное на публику обнаженными красавицами Кабанеля, было сильно и поощряло художника разработывать этотъ родъ живописи; но едва ли не большее право на уваженіе въ исторіи живописи пріобрѣлъ онъ своими одѣтыми картинами. Напирая на безнравственность французскаго общества, нѣмецкіе критики и историки искусства *) выдвигаютъ на первый планъ эту сторону дѣятельности Бодрй и Кабанеля. Французскіе писатели большее значеніе придаютъ историческимъ жанрамъ Кабанеля и называютъ его творцомъ «Флорентійскаго поэта» —превосходной жанровой картины съ костюмами XV вѣка, главную же заслугу этого художника они видятъ въ его портретной живописи, развитію которой онъ далъ сильный толчекъ. Эмиль *Леви*, Эженъ *Форъ*, Ж.-Ж. *Эннеръ*, Жоржъ *Виберъ*, *Жакомотти*—принадлежатъ къ группѣ художниковъ, стяжавшихъ себѣ извѣстность также изображеніемъ обнаженныхъ фигуръ. Эти мотивы разыскиваются даже въ библейскихъ сказаніяхъ. Даровитый колористъ Эннеръ, въ 1864 г.,

*) **Pecht**, Kunst und Künstler auf der Wiener Weltausstellung 1873. стр. 44—58; *F. Meyr*, Französische Malerei, стр. 599.

прислалъ изъ Рима свою «Сусанну». Леви и Кабанель съ различныхъ точекъ зрѣнія разработывали образъ Евы: Леви придалъ ей юный, дѣвственный обликъ, Кабанель изобразилъ ее роскошно-развитою женщиной во цвѣтѣ лѣтъ.

Болѣе серіозное отношеніе къ искуству замѣчается въ небольшой группѣ художниковъ, которые оставались вѣрными идеальнымъ представленіямъ и не рѣшались, ради натуры, жертвовать красотою формы и стилемъ, хотя и не успѣли примирить ихъ съ преобладающимъ натурализмомъ. Замѣчательнѣйшимъ изъ художниковъ этой группы является Камиль *Жандронъ* (Gendron). Изученіе Мазаччо и Гирландайо, вдохновивъ Кабанеля для «Флорентійскаго поэта», внушило Жандрону превосходную картину: «Флоренція въ XV вѣкѣ, или флорентійское воскресенье» (1855 г.). Здѣсь онъ показываетъ общество, предающееся отдыху и развлеченіямъ, свойственнымъ разнымъ возрастамъ, и облеченное въ изящныя одежды эстетической эпохи Возрожденія. На другой картинѣ, онъ изобразилъ похороны молодой венеціанки, которую везутъ въ сумерки въ гондолѣ по каналу. Останавливаясь на болѣе мрачныхъ историческихъ событіяхъ, Жандронъ и въ нихъ соединяетъ ужасное съ граціознымъ. Въ картинѣ: «Тиверій на Капри», онъ показываетъ на первомъ планѣ стараго императора на великолѣпномъ ложѣ, подлѣ бѣлокурой красавицы и среди цвѣтущихъ рабынь, въ то время, какъ на заднемъ планѣ низвергаютъ съ утеса въ пропасть одну изъ жертвъ его тиранніи. Жандронъ занимался и декоративными работами — въ церкви St. Gervais, въ Луврѣ, въ домѣ Перейра, въ зданіи государственнаго совѣта (Четыре времени года).

Господствующее направленіе напрашивалось на реакцію, но противники его, желая выдѣлиться изъ массы художниковъ, прибѣгали нерѣдко къ новымъ необычайнымъ средствамъ, чтобы обратить вниманіе на свои картины. Таковъ былъ Гюставъ *Моро̀*, который, послѣ многолѣтнихъ работъ въ Италіи, выступилъ въ 1864 году съ своей картиной: «Эдипъ и сфинксъ». На скалистой возвышенности, на краю пропасти, крылатый сфинксъ бросился на Эдипа и положилъ ему лапы на грудь. Сфинксъ, женщина съ лица и по грудь, а остальнымъ тѣломъ — пантера, пристально уставилъ свои взоры на Эдипа, который, опираясь на копье и держась за скалу, отвѣчаетъ сфинксу такимъ же безтрепетнымъ взглядомъ; два профиля рѣзко поставлены другъ противъ друга. Это—страшный поединокъ человѣка съ судьбой, грозящей гибелью. изображенный съ суровой, сильной красотой. Формы напоминаютъ падуанскихъ и флорентійскихъ художниковъ XV вѣка, но не составляютъ подражанія имъ. Композиція устраняетъ мягкость контуровъ и легкіе живописные переходы. Краски сочны, сильны и производятъ впечатлѣніе сочетаніемъ простыхъ тоновъ. Стремленіе къ архаизму прикрыто довольно слабо, вслѣдствіе чего, въ картинѣ ощущается недостатокъ непосредственности и самобытности. Моро̀ не могъ слить воедино свои воспоминанія

о старыхъ мастерахъ и современное стремленіе къ оригинальности. Онъ не нашелъ надлежащей мѣры и въ обработкѣ сюжета. Детали отдѣланы у него такъ же тщательно, какъ и главныя фигуры, а потому послѣднія недостаточно выдѣляются и производятъ меньше впечатлѣнія, чѣмъ слѣдовало бы; лица кажутся безжизненными и позы окаменѣлыми. Таковъ его «Язонъ, поразившій дракона» (1865 г.). Раскрашенная колонна съ головой козла, пестрыя птицы, яркіе цвѣты и узорчатыя одежды Медеи написаны такъ хорошо, что совершенно отвлекаютъ глазъ зрителя отъ Язона и Медеи. «Греческая дѣвушка съ лирой и головой Орфея» и «Діомедъ, растерзанный конями», показываютъ, съ одной стороны, особенность его художественнаго мышленія, а съ другой—отличаются указанной неровностью исполненія.

Декоративная живопись дворцовъ и частныхъ жилищъ во время второй имперіи охотно подражала живописцамъ стиля рококо. Исключеніе составлялъ только-что начинавшій свою дѣятельность Пьеръ *Пюви-де-Шаваннъ* (Puvis de Chavannes). Его первыя картины были удачными попытками возобновить монументальную живопись въ смыслѣ великихъ мастеровъ Возрожденія, создать изображеніе общихъ состояній человѣчества въ идеальныхъ образахъ и формахъ идеальной эпохи; таковы его «Bellum et Concordia» (1861), «Отдыхъ и трудъ» (1863) и написанное для амьенскаго музея символическое изображеніе сельской жизни въ Пикардіи съ надписью: «Ave, Picardia nutrix!» (1865). Художникъ желалъ передать свою тэму со всѣхъ сторонъ, въ разнобразныхъ группахъ, въ облагороженныхъ формахъ, не отступая, однако, отъ жизненности образовъ и придавъ колориту монументальное значеніе свѣтлыми, фресковыми тонами. Размѣщеніе фигуръ, впрочемъ, неудачно: иногда онъ скучиваетъ ихъ, иногда ихъ недостаточно; рисунокъ нетвердъ, моделлировка нагого тѣла иногда слаба, контуры слишкомъ рѣзки, краски тусклы и блѣдны и какъ-будто подернуты дальней мглой. Пюви-де-Шаваннъ остался доднесь вѣренъ своей символической программѣ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, своимъ недостаткамъ. «Лѣто» (1873) стоитъ на той же высотѣ, какъ и «Bellum et Concordia». Среди широко-раскинутаго пейзажа изображены жнецы и купающіеся. Молодая дѣвушка подноситъ жнецамъ вино. На первомъ планѣ отдыхаютъ мужчины и женщины, а голыя дѣти возятся въ полевыхъ цвѣтахъ. Въ этой мирной и привлекательной картинѣ чувствуется античная поэзія. Нѣкоторыя фигуры выдѣляются своими красивыми и скульптурными позами, напоминая не столько Георгики Виргилія, сколько величавые и мощные образы первобытныхъ эпохъ человѣчества. Линіи и тоны пейзажа, золотистое поле пшеницы, темная зелень лѣса и легкія облака голубаго неба прекрасно гармонируютъ съ дѣйствующими лицами, унося воображеніе зрителя въ какую-то иную, сильную и чистую жизнь, непохожую на

окружающую дѣйствительность. Пюви-де-Шаваннъ—живописецъ очень плодовитый. Послѣднія его фрески принадлежатъ ліонскому музею и были въ картонахъ на выставкѣ 1888 года.

Время второй имперіи было неблагопріятно для исторической живописи, не располагало ни художниковъ, ни публику, къ созерцанію великихъ событій и великихъ людей прошлаго и не вызывало потребности къ возвышенной жизни и сочувствія великимъ, общечеловѣческимъ интересамъ. Съ другой стороны, охлажденіе къ старинѣ усиливалось смутнымъ сознаніемъ, что современный человѣкъ проникнутъ чаяніемъ грядущаго обновленія и пересозданія соціальной жизни на новыхъ началахъ, сильно отличающихся отъ прежнихъ, свершившихъ въ исторіи свой путь развитія. Пока не найдено ни новыхъ формулъ, ни новыхъ символовъ, историческая живопись, отрѣшившись отъ традицій, должна представлять въ общемъ очень мало привлекательныхъ и значительныхъ произведеній. Внѣ чувственно-миѳологическихъ образовъ, живопись нашла только одинъ путь, привлекшій къ себѣ громадное большинство художниковъ, ставшихъ подъ знамя реализма.

Реализмъ не можетъ считаться исключительнымъ продуктомъ нашего времени. Уже въ XVII вѣкѣ онъ имѣлъ такихъ видныхъ представителей, какъ братья Лененъ, Жорà и Шарденъ; но представленія о жизни и дѣйствительности въ наше время совершенно иныя, нежели въ XVII вѣкѣ. Матеріалистическое представленіе о томъ, что идеальный міръ—неболѣе, какъ продуктъ человѣческаго духа, что современный человѣкъ въ этомъ только мірѣ имѣетъ отечество и только объ его наилучшемъ устройствѣ долженъ заботиться,—составляетъ основаніе, на которомъ построенъ реализмъ нашего времени. Постепеннымъ развитіемъ реалистическихъ элементовъ характеризовались всѣ школы и направленія новой живописи, бывшія предметомъ нашего разсмотрѣнія; но на этомъ оно не остановилось. Приникая все ближе и тѣснѣе къ землѣ, искуство выработало направленіе, въ силу котораго истинная дѣйствительность открывается только въ жизни, тѣсно связанной съ природой, въ низшихъ сферахъ жизни. Жизнь образованнаго общества слишкомъ измѣнчива, слишкомъ удалена отъ непосредственности. Современный художникъ не можетъ уловить ея формальнаго принципа и потому останавливается на изображеніи ближайшихъ, мелочныхъ и вульгарныхъ сторонъ человѣческой жизни. Онъ беретъ жизнь въ тѣхъ условіяхъ времени и мѣста, въ какихъ ее находитъ. Ближайшая и точнѣйшая передача природы въ ея индивидуальностяхъ—первая и главная задача реалистическаго искуства. Реализмъ имѣетъ умѣренное и крайнее направленія. Первое подчиняетъ природу нѣкоторымъ художественнымъ условіямъ — требуетъ, чтобы воздухъ и свѣтъ производили извѣстное настроеніе и гармонировали съ фигурами, чтобы образы, оставаясь вѣрными дѣйствительности, выражали какую-нибудь

общую черту настоящей жизни. Крайній реализмъ признаетъ дѣйствительность только въ томъ видѣ, въ какомъ она непосредственно является нашимъ чувствамъ, т. е. только феноменъ. Низшія формы жизни онъ переноситъ на полотно во всей ихъ широтѣ и безсодержательности, въ натуральную величину, и думаетъ замѣнить ежедневной дѣйствительностью миѳическіе и историческіе образы. Художественный матеріалъ становится цѣлью искуства, получаетъ несравненно большее значеніе, чѣмъ идеалъ, который признается на́чисто упраздненнымъ. Ни отвратительнаго, ни грубаго для реалиста-живописца быть не должно. Черная работа только и можетъ считаться настоящимъ, реальнымъ трудомъ. Съ художественнымъ направленіемъ сливается соціально-политическая тенденція—дать пролетаріату первенствующее и властительное положеніе въ народной жизни. «Намъ уже доказали старые голландцы, что живопись не должна ограничиваться передачей одной академической красоты, — говоритъ извѣстный историкъ искуства Шпрингеръ;—не подлежитъ сомнѣнію, что неизящное само по себѣ можетъ овладѣть фантазіей живописца въ силу своей жизненности, но, однако, нельзя же единственно прекраснымъ считать лужу и находить оскорбительнымъ для зрѣнія кристально-чистый ручеекъ; еще менѣе можно согласиться съ тѣмъ, что новое искуство составляетъ будто-бы прогрессъ съ чисто формальной или технической стороны. Для того, чтобы поддѣлать сизый картофельный носъ до такой степени, чтобы чувствовался даже запахъ сивухи, требуется отнюдь небольше искуства, чѣмъ для изображенія живаго классическаго профиля».

Это направленіе получило силу, благодаря тому, что во главѣ его сталъ художникъ, одаренный несомнѣннымъ и крупнымъ талантомъ, Гюставъ *Курбѐ* (род. 1819 г.), поднявшій противъ себя цѣлую бурю негодованія въ публикѣ и среди художниковъ своими первыми картинами: «Похороны въ Орнанѣ» и «Каменьщики» (1851 г.). На полотнѣ явились выхваченные изъ дѣйствительности люди, въ натуральную величину, во всей неприглядности житейской нужды, въ томъ видѣ, въ какомъ ихъ наблюдаемъ, несмягченные ни настроеніемъ художника, ни внутреннимъ движеніемъ примиряющаго чувства. Энергія и точность изображенія врѣзывали его въ память зрителя. Въ «Похоронахъ въ Орнанѣ» изображено прибытіе шествія на кладбище. Процессія остановилась у могилы; слѣва, на первомъ планѣ, стоитъ священникъ съ причтомъ и поетъ литію; за нимъ —носильщики въ смѣшныхъ огромныхъ шляпахъ, съ гробомъ на плечахъ; противъ священника — могильщикъ на колѣнахъ, приготовившійся спустить гробъ въ могилу; за нимъ—два церковнослужителя, въ красной одеждѣ и шапкахъ, отвратительно-некрасивые. съ толстыми красными носами, свидѣтельствующими о неумѣренномъ употребленіи хмѣльныхъ напитковъ; посрединѣ стоятъ почетные мѣстные обыватели, мѣщански-важные; справа, на

первомъ планѣ, — два ветерана въ якобинскихъ мундирахъ, провинціальные могиканы стараго времени. Далѣе, тѣсной толпой стоятъ плаксивыя женщины въ изношенныхъ траурныхъ платьяхъ и толпа всякаго люда. Всѣ фигуры—индивидуальные характеры. Между женщинами—мать и сестра художника. Всѣ лица грубы, вульгарны и пошлы; мужчины присутствуютъ съ тупымъ равнодушіемъ, женщины — съ заурряднымъ соболѣзнованіемъ, которое недалеко ушло отъ равнодушія мужчинъ. Мелочная правдивость внесена и въ живописную работу. Твердо и смѣло чистый черный тонъ одеждъ поставленъ рядомъ съ бѣлымъ облаченіемъ духовенства и яркою красною одеждою церковниковъ; все вмѣстѣ—въ серебристомъ дневномъ освѣщеніи, подъ сѣрымъ, облачнымъ небомъ. Эти рѣзкіе тоны, впрочемъ, сопоставлены такъ гармонично, что нельзя было отказать художнику въ замѣчательномъ дарованіи. Обработка пейзажа вызвала общее одобреніе. Вообще въ картинѣ находили множество достоинствъ, но не усматривали только ни малѣйшаго слѣда сердечнаго участія къ печальному событію. Въ слѣдующіе годы, неудовольствіе противъ Курбѐ возрастало, и онъ умышленно поддерживалъ его то содержаніемъ своихъ картинъ, каково напр. «Возвращеніе съ епархіальнаго съѣзда» (Conférence pastorale), то подчеркиваніемъ намѣренно-грубыхъ чертъ въ выраженіи и жестахъ. Курбѐ все глубже и глубже входилъ во вкусъ принятой имъ системы, будучи поощряемъ похвалами вождя крайней политической партіи Прудона. Прудонисты привѣтствовали Курбѐ, какъ художника соціальной демократіи. Этотъ почетный титулъ впуталъ его въ бунтъ парижской коммуны, въ 1871 г., и довелъ до изгнанія. О замѣчательной даровитости этого художника свидѣтельствуютъ его пейзажи: «Орнанскій замокъ» и «Оленье пастбище». Иногда онъ отступалъ отъ своихъ доктринъ, если случай посылалъ ему хорошую модель, какъ напр. въ картинѣ: «Нагая женщина съ попугаемъ». Замѣчательно, что Курбѐ не выказалъ ни охоты, ни способности изобразить энергическій характеръ или глубокое чувство, хотя и нельзя думать, чтобы эти качества составляли исключительное свойство только аристократическихъ круговъ. Онъ не поднимался выше изображенія грубыхъ страстей и матеріальныхъ наслажденій и оставался вѣренъ своему идеалу неприглядной пошлости. Въ охотничьихъ сценахъ и въ изображеніяхъ животныхъ, онъ оставилъ лучшіе образцы своего искуства.

Въ томъ смыслѣ, какъ понималъ Курбѐ, реализмъ не могъ служить основаніемъ для школы. Воспроизведеніе природы, какъ она представляется глазу художника, не дозволяло выбора, не допускало группировки, противилось всякому одухотворенному проникновенію за пеструю завѣсу видимыхъ формъ. Если употребить терминъ бульварнаго романиста, реализмъ требовалъ отъ живописи протокольнаго искуства, какъ и отъ романа. Художники могли изощрять не столько свою мысль, сколько свою руку и глазъ. Какъ всякая новизна, грубый реализмъ Курбѐ долженъ



Св. Женевьева

картина Люви-де-Шаванна

въ Парижскомъ Пантеонѣ

былъ соблазнить къ подражанію молодое поколѣніе художниковъ, среди которыхъ оказались чрезвычайно даровитыя натуры. Таковы были Амедей *Герарг*, Фр. *Гроклодг* (Grosclaude), Теодоръ *Сальмонг*, *Дервд*, *Воллонг* и наиболѣе блестящій между всѣмиババ Каролюсъ *Дюрань*, одно изъ свѣтилъ современнаго французскаго искуства, натура богато одаренная разнообразными талантами, музыкантъ, скульпторъ, декораторъ, жанристъ и—главное—блестящій портретистъ. Пенсіонеръ римской академіи, К. Дюранъ началъ свою извѣстность жанровыми картинами въ натуральную величину изъ италіанской народной жизни. Въ «Вечерней молитвѣ» (1863 г.) онъ умѣлъ соединить глубокое настроеніе съ натуралистически - вульгарнымъ изображеніемъ пріора и капуциновъ, передавъ рѣзкими чертами пошлость и низменность ихъ жизненныхъ стремленій. Въ знаменитой картинѣ: «Убитый», онъ, среди Римской Кампаньи, собираетъ у трупа толпу родственниковъ, одушевленныхъ чувствами скорби, отчаянія и мстительности. Картина эта находится на родинѣ живописца, въ Лиллѣ. Художественная натура К. Дюрана, конечно, не могла удовлетвориться тѣсными рамками реалистической секты. Онъ скоро почувствовалъ потребность свѣтлыхъ изящныхъ формъ. Въ своихъ «Росѣ» и «Концѣ лѣта», онъ уже по идеямъ сближается съ аллегорическими стремленіями Пюви-де-Шаванна, по пріемамъ—съ Кабанелемъ и Бодрѝ, превосходя ихъ ближайшимъ изученіемъ моделей. Въ послѣдней картинѣ, пейзажъ писанъ съ натуры, на воздухѣ, en plein air. К. Дюранъ въ особенности знаменитъ своими женскими портретами. Никто изъ его современниковъ не умѣетъ такъ тонко и изящно передавать типъ и натуру львицъ моднаго парижскаго свѣта и извлекать живописныя красоты изъ современныхъ модныхъ костюмовъ.

Ближе, чѣмъ упомянутые художники, стоитъ къ направленію Курбѐ Ал. *Антинья* (р. 1818 г.). Изображая сцены изъ жизни низшихъ классовъ народа, онъ останавливается преимущественно на мрачныхъ и печальныхъ сторонахъ его быта и пишетъ фигуры въ натуральную величину. Свое художественное воспитаніе онъ получилъ у Делароша, чѣмъ, быть можетъ, объясняется трагическое и меланхолическое направленіе его мысли. Въ пустой мансардѣ—мать и дѣти, которыя жмутся къ ней въ ужасѣ отъ молніи, ударившей въ домъ. Въ такой же мансардѣ, бѣдное семейство торопливо забираетъ пожитки, спасаясь отъ пожара. Крестьянское семейство спасается на кровлю хижины отъ разлива Луары. Наконецъ, крестьянская семья застигнутая на дорогѣ, въ холодный, дождливый день, смертью лошади, впряженной въ повозку съ бѣдными пожитками; около отца, пришедшаго въ отчаяніе, безпомошно собрались жена и дѣти у трупа лошади. Соціальный вопросъ, занимавшій романистовъ, отражается явственно и въ картинахъ Антинья. Обладая несомнѣннымъ талантомъ группировки и экспрессіи,

онъ тяжелъ въ рисункѣ и въ колоритѣ, не заботится о деталяхъ, о выборѣ формъ и тоновъ. Его колоритъ—коричневатъ, землистъ и ржавъ; въ свѣта̀хъ—красенъ. Сѣрый мутный свѣтъ падаетъ на его тяжелыя фигуры и грубыя ткани одеждъ и еще рѣзче выставляетъ бѣдность и невзгоды чердачныхъ обитателей. Съ шестидесятыхъ годовъ, Антинья старается отрѣшиться отъ безотраднаго міросозерцанія; въ томъ же быту онъ ищетъ граціозныхъ и поэтическихъ сторонъ жизни и пишетъ также красивыя обнаженныя фигуры, конечно, въ реалистическомъ направленіи. Но переходъ къ новому направленію не былъ удаченъ: французская критика находитъ, что художникъ украшаетъ и портитъ природу, и зачисляетъ его въ разрядъ «забытыхъ», les oubliés.

Подъ вліяніемъ Курбѐ составилась группа молодыхъ художниковъ, извѣстная подъ названіемъ импрессіонистовъ. По ихъ теоріи, природу нельзя созерцать окомъ художника, т. е. подчинять совокупность видимыхъ предметовъ чувству, настроенію, мысли, объединяя приэтомъ разнообразіе тоновъ и линій въ общности колорита и рисунка. Искуство, по ихъ мнѣнію, должно передавать только непосредственное впечатлѣніе, производимое отдѣльными предметами на сѣтчатую оболочку глаза. Художникъ не творитъ, а только воспроизводитъ модель. Этюдъ долженъ упразднить картину. Мастерская должна быть на чистомъ воздухѣ, en plein air. Предшественниками и образцами для импрессіониста должны быть японскіе живописцы, не вѣдающіе условныхъ стилей и рисующіе прямо съ натуры. Конечно, живопись должна порвать свои связи съ архитектурой. *Манѐ* († 1884) былъ наиболѣе даровитымъ представителемъ и вождемъ этой школы.

Симпатіи къ низшимъ классамъ народонаселенія, пробужденныя соціалистическимъ движеніемъ, отразились въ поэтическихъ картинахъ сельскаго быта и привлекательныхъ характерахъ деревенскихъ романовъ Жоржа Санда и въ лирическихъ пѣсняхъ забытаго нынѣ поэта, Пьера Дюпона. Имъ соотвѣтствуютъ въ живописи два замѣчательные жанриста: *Миллѐ* и Жюль *Бретонъ*.

Миллѐ, нынѣ умершій, родился въ 1815 г. и учился у Делароша. Заплативъ свою дань классицизму двумя картинами, изображающими «Эдипа» и «Плачъ на рѣкахъ вавилонскихъ», онъ всецѣло предался изображенію сельской жизни и съ пятидесятыхъ годовъ пользовался высокой репутаціей, какъ самобытный художникъ. Произведенія его многочисленны. Насколько уважаются они публикой—доказывается неслыханной цѣной, данной въ прошломъ году за его Angelus (Вечерній звонъ). Сюжеты Миллѐ—чрезвычайно просты. Это—въ большинствѣ случаевъ двѣ три фигуры въ натуральную величину, занятыя сельской работой, настолько заполняющія собою полотно, что для сцены и подробностей остается очень мало мѣста. Точно также просты и ихъ

позы и жесты; формы передаются широкими планами, детали и мелочная отдѣлка устраняются. Колоритъ сводится къ немногимъ, сочно-положеннымъ тонамъ: голова и руки пишутся въ здоровомъ красноватомъ тонѣ, одежда—въ сѣро-голубоватомъ, линючемъ тонѣ неприхотливыхъ крестьянскихъ костюмовъ, безъ тонкихъ переходовъ, безъ расчета на игру свѣта и тѣней. Этими простыми средствами, однако, достигается удивительная правдивость. Жизнь понята въ ея широкихъ и основныхъ проявленіяхъ и выражена такъ, что глазъ не ищетъ и не замѣчаетъ подробностей и художественной раздѣлки предмета. Въ этой широкой манерѣ изучать природу и откровенно передавать ее опытной рукой, безъ сомнѣнія, заключается свой стиль. Миллѐ не списываетъ, но раскрываетъ свою мысль, свое міросозерцаніе. Его крестьяне, въ своей грубой одеждѣ, со своими спокойными жестами и позами, иногда напоминаютъ строгія фигуры барельефовъ. Любимой книгой Миллѐ было Евангеліе. *Деканъ*, написавъ, послѣ Миллѐ, «Пастуха, смотрящаго въ ручеекъ», сказалъ: «Мы работали надъ однимъ и тѣмъ же сюжетомъ, но я написалъ мужика у ручья, а Миллѐ человѣка на берегу рѣки». Даровитый писатель и живописецъ Фромантенъ ставитъ Миллѐ наравнѣ съ лучшими голландскими жанристами и уподобляетъ его поэту Бернсу, оговариваясь, однако, что кисть невсегда передовала мысль этого художника съ надлежащей полнотой.

Иного рода талантъ Жюля Бретона. Его произведенія принадлежатъ къ числу наиболѣе отрадныхъ явленій новой живописи. Онъ не довольствуется крестьянскими типами; трудовую жизнь крестьянства, страду и праздники, онъ изображаетъ въ богатой группировкѣ, среди простыхъ, но проникнутыхъ поэзіей воздуха и свѣта сельскихъ пейзажей. Хотя онъ изображаетъ крестьянъ своей родины, старой провинціи Артуà, но племенныя особенности уступаютъ у него мѣсто общечеловѣческому характеру. У него есть настоящій стиль, благодаря которому, не насилуя природы, ему удается выставлять наружу серіозное величіе, таящееся въ дѣятельности земледѣльца подъ тягостью насущной нужды и заботъ. Среди многочисленныхъ его картинъ, лучшею признается «Конецъ дня» (La fin de la journée). На лугу, послѣ уборки сѣна, сошлась кучка женщинъ. Одна изъ нихъ, опираясь на грабли, задумчиво смотритъ вдаль, слегка откинувшись назадъ, какъ-бы распрямляя уставшую спину. Спокойствіе и грація придаютъ этой фигурѣ классическую красоту. Эти молодость и красота, осужденныя на однообразный, непрерывный и тяжелый трудъ, дышатъ неопредѣленной грустью, впечатлѣніе которой сообщается зрителю, заставляя его задуматься надъ тяжелой долей молодой крестьянки. Впечатлѣніе усиливается атмосферой знойнаго лѣтняго вечера. Послѣдніе лучи солнца, уже ушедшаго за горизонтъ, еще касаются головъ; сумракъ ложится на поля и набрасываетъ на все

свой прозрачный покровъ; свѣтъ и тѣни неуловимо сливаются другъ съ другомъ. Въ такихъ картинахъ Бретона чувствуется нѣкоторая сентиментальность. Многія изъ его крестьянокъ приходятся сродни сельскимъ дѣвушкамъ Жоржа Санда и совсѣмъ непохожи на здоровыхъ и сильныхъ работницъ Миллѐ. Еще явственнѣе дѣлается эта черта, когда онъ изображаетъ одиночную фигуру, какъ напр. въ «Вечерѣ», или въ «Гусятницѣ», сидящей среди пустыннаго поля и устремившей взглядъ вдаль, туда, гдѣ синѣетъ полоска моря. Тайная грусть, неопредѣленное стремленіе куда-то далеко отъ этой неприглядной жизни, тоска по недостижимомъ счастьѣ, томятъ это бѣдное твореніе. Между пастухами, жизнь которыхъ проходитъ въ безлюдныхъ поляхъ, эти таинственныя стремленія развиваются очень часто и вполнѣ естественно. Наоборотъ, «Дѣвушка, собирающая сурѣпицу» (Le Colza), свѣтлою силой жизни напоминаетъ классическіе образы Робера, не теряя своей естественной грубости. Художникъ расчитанно помѣстилъ только одну эту фигуру въ обширномъ ландшафтѣ. Письмо и манера Бретона также просты, какъ и у Миллѐ; онъ нерѣдко кажется грубымъ, благодаря рѣзкимъ контурамъ и землистымъ тонамъ; сокращеніе деталей, преобладаніе широкихъ плановъ, сильные контуры, придаютъ его картинамъ величавость фрески, съ которыми онѣ сходны и по манерѣ исполненія.

Реалистическое направленіе должно было повліять рѣшительнымъ образомъ на баталическую живопись. Героическая манера Гро, Делароша и Делакруа не вязалась ни съ демократическими тенденціями, переносившими центръ тяжести въ исторіи на массы, ни съ непосредственнымъ воспроизведеніемъ наблюдаемыхъ явленій. Наиболѣе даровитые баталисты, *Пиль* (Pils) и *Протѐ* (Protais), а за тѣмъ ихъ послѣдователи. *Нѣвиль* и *Детайль* (Detaille) изображаютъ преимущественно эпизоды, а не битвы. Полководецъ по большей части у нихъ невидимъ: онъ—за сценой. Даже въ побѣдоносныхъ компаніяхъ, крымской и италіанской, на первомъ планѣ у нихъ—баловень французскаго народа, le troupier. Высшій историческій синтезъ чувствуется только въ картинахъ ученика Делароша, *Ивона* (Yvon), значительно, впрочемъ, уступающаго, по дарованію, вышеупомянутымъ художникамъ. Но, слѣдуя по этому пути, реалистическіе баталисты, подобно В. В. Верещагину, должны были остановиться, главнымъ образомъ, на отрицательныхъ, печальныхъ сторонахъ войны и отстраняться отъ героическихъ сценъ. При Наполеонѣ III, Пиль беретъ изъ крымской кампаніи двѣ свои знаменитыя картины: «Зуавы въ траншеѣ» и «Альмское сраженіе». Въ послѣдней картинѣ, собственно битва отодвинута на задній планъ, и передъ зрителями происходитъ только знаменитое фланговое движеніе зуавовъ и артиллеріи генерала Боскѐ, рѣшившее битву въ пользу союзниковъ. Глубокое и грустное впечатлѣніе производятъ двѣ картины Протѐ: «Утро предъ аттакой»

и «Вечеръ послѣ битвы». Онѣ поражаютъ простотой и силой чувства. Въ стройной и съ виду спокойной массѣ баталіона, ожидающаго сигнала, чувствуется затаенное внутреннее напряженіе, мучительное ожиданіе грядущаго страшнаго дѣла. Панданъ къ ней—вторая картина: «Битва выиграна». Уцѣлѣвшіе перевязываютъ раны; юноша-офицеръ, томительно всматривавшійся вдаль утромъ, ликуетъ, бросаясь въ объятія своему другу въ восторгѣ отъ перваго огненнаго крещенія, изъ котораго онъ вышелъ здравъ и невредимъ, въ то время, какъ другихъ постигла иная участь. Тотъ же юноша, черезъ много лѣтъ, въ видѣ пожилаго полковника, горько рыдаетъ при сдачѣ Меца. Ивонъ выдвинулся, главнымъ образомъ, картиной изъ кампаніи 1812-го года: «Ней съ арьергардомъ охраняетъ отступленіе великой арміи»: «Выборъ этого сюжета очень удаченъ по своему героическому характеру, по тому непосредственному участію, которое полководецъ принимаетъ въ событіи.

Реализмъ сдѣлался благодарной почвой для историческаго жанра. Не задаваясь философски-нравственными цѣлями Робера Флерй, Делароша и Делакруа, новые историческіе жанристы или берутъ предметомъ историческія лица, или эпоху, какъ она выражалась въ частномъ быту, и преслѣдуютъ преимущественно живописныя цѣли. Переходнымъ артистомъ между старой и новой школами является талантливый *Контъ* (род. 1815), со своими картинами: «Встрѣча Генриха III съ герц. Гизомъ наканунѣ убійства Гиза», «Плѣненіе кардинала Гиза и архіепископа ліонскаго» и «Дженъ Грей предъ судомъ епископовъ». По мѣткости историческихъ херактеристикъ, картины эти стоятъ наряду съ произведеніями Делароша. Жанровымъ характеромъ отличаются его «Францискъ I въ мастерской Бенвенуто Челлини», «Ришельё съ кошками у камина» и пр. Значительное число живописцевъ предалось изображенію животныхъ, фигуръ и костюмовъ, заимствуя содержаніе для своихъ картинъ изъ стариннаго быта и литературы. Между ними особенно интересна небольшая группа художниковъ, во главѣ которыхъ сталъ знаменитый *Мейссоньѐ*, стяжавшій всемірную извѣстность. Тонкая и элегантная законченность его миніатюрныхъ картинъ, подобной которой не встрѣтишь и у старыхъ голландскихъ живописцевъ, пришлась въ особенности по вкусу современной публикѣ, довольно равнодушной къ монументальному искуству. Слава Мейссоньѐ, впрочемъ, вполнѣ заслужена его необыкновеннымъ талантомъ и неподражаемой техникой. Тяжелую борьбу вынесъ онъ, посвятивъ себя живописи противъ воли родителей. Съ такой же несокрушимой самостоятельностью онъ не поддался ни одному изъ господствовавшихъ направленій и выработалъ свою манеру. Современные художники не удовлетворяли его. Онъ учился по стариннымъ картинамъ галереи Лувра, преимущественно у старыхъ фламандцевъ. Онъ былъ съ-родни имъ по точной, строгой наблюдательности и по уваженію къ на-

турѣ и деталямъ. Чтобы имѣть кусокъ хлѣба, онъ долженъ былъ вначалѣ работать надъ иллюстрированіемъ романовъ. Въ картинкахъ къ сочиненіямъ Бернардена де-Сенъ-Пьера онъ уже проявилъ тонкое изученіе природы, легкость и разнообразіе формъ и красивое исполненіе. Это было въ тридцатыхъ годахъ нашего столѣтія, когда такъ охотно предавались изученію старинной жизни. Вслѣдствіе своего холоднаго темперамента, Мейссонье не чувствовалъ никакой склонности къ трагическимъ, крутымъ, страстнымъ сторонамъ жизни, ко всему такому, что выводитъ человѣка изъ равновѣсія. Мирное пользованіе жизнью гармонировало несравненно болѣе съ обществомъ іюльской буржуазной монархіи, нежели порывы романтиковъ. Жанровая живопись была самымъ подходящимъ украшеніемъ богатыхъ домовъ, а въ этомъ родѣ не было лучше образцовъ, какъ голландскіе живописцы. Талантъ и характеръ Мейссонье совпадали, такимъ образомъ, съ запросомъ общества. Уже его «Чтецъ», въ 1840 г., обратилъ на себя всеобщее вниманіе. «Шахматная игра», въ слѣдующемъ году, поставила его въ рядъ знаменитостей. Два игрока, въ костюмахъ XVIII вѣка, углубились въ игру, а третій слѣдитъ за ней, приготовляясь понюхать табаку. Сцена написана съ такой жизненностью, правдой и увѣренностью, какъ-будто художникъ списывалъ ее съ натуры. Приэтомъ фигурки обладаютъ той округленностью формъ и свободой движенія, которыя были свойственны образованному обществу прошлаго столѣтія. Но что въ особенности придавало глубокую прелесть картинѣ, это— удивительная законченность, полная и точная индивидуальность: фигуры словно отражены въ микроскопическое зеркало, но тѣмъ неменѣе писаны легко, свободно и съ оригинальной силой. Направленіе художника опредѣлилось вполнѣ. Неутомимо и съ возрастающей старательностью воспроизводитъ онъ бытъ XVIII столѣтія, рѣдко поднимаясь въ болѣе отдаленныя эпохи, касаясь исключительно его спокойной, пріятной стороны и лишь изрѣдка выводя на сцену болѣе трехъ фигуръ. Дѣйствіе происходитъ у него, по большой части, внутри домовъ, но иногда онъ выводитъ ихъ и на воздухъ. Одной изъ удачнѣйшихъ его картинъ въ этомъ родѣ слѣдуетъ признать «Остановку на пути» (1862 г.): три всадника остановились у постоялаго двора освѣжиться стаканомъ вина, который подноситъ имъ трактирщица, въ то время, какъ хозяинъ двора, покуривая трубку, стоитъ на крыльцѣ. Въ этой картинкѣ прекрасенъ даже колоритъ, который составляетъ вообще слабую сторону произведеній Мейссонье. Не однѣ только спокойныя сцены привлекали къ себѣ вниманіе художника: прекраснымъ образцомъ сильнаго движенія служитъ одинъ изъ его шедевровъ— «Распря» (Le rixe). Въ тавернѣ XVI в., игроки, разгоряченные виномъ, схватились за ножи; трое изъ нихъ растаскиваютъ разъяренныхъ противниковъ. «Le rixe» —одна изъ немногихъ сценъ, выходящихъ за предѣлъ XVIII вѣка. Необыкновенной популярности и заслуженной славы достигнулъ Мейссонье своими баталическими

картинами изъ временъ республики и Наполеона I. Въ этихъ картинахъ нѣтъ ни театральности Ивона, ни натуралистическаго маскарада, въ которомъ современные воины, фланирующіе по Парижу, являются въ мундирахъ своихъ прадѣдовъ и дѣдовъ. Поразительно именно историческое впечатлѣніе, которое съумѣлъ вызвать своими фигурами живописецъ, наиболѣе тщательно разрабатывающій по натурѣ свои этюды. Чтобы написать Наполеона верхомъ, въ сѣромъ сюртукѣ, онъ заказалъ портному точную копію съ историческаго сюртука императора и, сидя верхомъ на деревянной лошади противъ зеркала, четыре или пять часовъ изучалъ складки сюртука на лукѣ и вальтрапѣ. Костюмы онъ списываетъ съ лицъ, которыхъ онъ сначала пріучалъ носить нужное ему платье. Знамениты его «Рекогносцировка генерала Дезѐ», «Приказъ», «Кампанія 1814 г.» и «Кирасирская атака». Не смотря на свой маленькій размѣръ, его картины, по исторической серіозности и широкому письму, принадлежатъ къ лучшимъ созданіямъ баталической живописи. Со временъ Гро, никто не производилъ такого глубокаго впечатлѣнія. Лучшій представитель этого рода живописи въ молодомъ поколѣніи *Детайль* (род. 1848 г.) — ученикъ Мейссоньѐ. Замѣчательно, что, работая по сіе время, Мейссонье не рѣшается браться за сюжеты изъ франко-прусской войны.

Историческій жанръ сливается у Мейссоньѐ съ исторической картиной. «Вечеръ у Даламбера», республиканскія и наполеоновскія войны, не имѣя Деларошевскаго паѳоса, тѣмъ неменѣе — историческіе эпизоды, пріуроченные къ событіямъ и лицамъ, занесеннымъ въ лѣтописи отечества, наравнѣ съ Клятвой жирондистовъ или Убіеніемъ Гиза. Мейссоньѐ предпочитаетъ XVIII вѣкъ, въ которомъ вполнѣ освоился. Другіе замѣчательные художники проникли въ отдаленный бытъ античнаго міра. Во главѣ ихъ стоятъ *Жеромъ* и *Амонъ* (Hamon).

Леонъ Жеромъ (род. 1824 г.) учился у Делароша и явился въ салонѣ въ 1847 г. съ картиной: «Пѣтушій бой», въ эллинской обстановкѣ. Въ 1851 г., его «Лупанаръ» обратилъ на себя всеобщее вниманіе строгимъ, правильнымъ рисункомъ, точной передачей греко-римской сцены, отличнымъ, нѣсколько холоднымъ письмомъ тѣла и рискованнностью сюжета. Послѣ неудачной символической картины: «Вѣкъ Августа» (1855 г.), онъ написалъ въ 1857 г. глубоко потрясающую сцену: «Дуэль послѣ маскарада» (La sortie du bal masqué; наход. у насъ, въ Кушелевской галерѣ), достаточно извѣстную всей Европѣ. Кто видѣлъ эту картину въ оригиналѣ или воспроизведеніи, тотъ не можетъ забыть ее. Спустя нѣсколько лѣтъ, Жеромъ опять возвратился къ древней жизни. Отмѣтимъ здѣсь только тѣ изъ относящихся сюда его картинъ, которыя наиболѣе интересны по оригинальности содержанія: «Убійство Цезаря»: у подножія статуи Помпея лежитъ завернутый въ тогу великій полководецъ; курія опустѣла, сенаторы въ страхѣ бѣгутъ, толкаясь въ

дверяхъ и пугливо озираясь назадъ; на пустыхъ скамьяхъ спитъ глубокимъ сномъ одинъ изъ отцовъ отечества, такъ крѣпко, что даже смерть Цезаря не разбудила его; «Обнаженная супруга царя Кандавла» и «Гладіаторы, привѣтствующіе въ циркѣ императора Вителлія». Эти три картины явились одновременно въ салонѣ 1859 года. Черезъ два года, Жеромъ выставляетъ «Фрину передъ судьями», «Алкивіада у Аспазіи», «Римскихъ авгуровъ» и «Посѣщеніе Цезаря Клеопатрой». Затѣмъ слѣдовалъ рядъ картинъ разнообразнаго содержанія изъ восточной жизни, изъ эпохи Людовика XIV и даже изъ современной придворной исторіи. Вездѣ Жеромъ проявляетъ замѣчательное знаніе бытовой археологіи, иногда даже подавляющее чисто - художественный интересъ. Реалистическое направленіе, однако, не исчерпывается этимъ; необходимо угадать жизнь и личность человѣка, какъ онѣ могли сложиться въ извѣстныхъ историческихъ условіяхъ, не забывая притомъ сохранить въ нихъ художественную грацію и изящество. Но въ этомъ отношеніи, Жеромъ невсегда достигалъ цѣли. Изображая Востокъ, онъ списывалъ живыхъ людей, видѣнныхъ имъ въ Египтѣ и Алжирѣ, но когда приходилось обращаться къ античной жизни, онъ долженъ былъ довольствоваться современными натурщиками, одѣтыми въ античный костюмъ, изучать душевныя движенія своихъ героевъ на современныхъ людяхъ. Конфузливость Фрины, закрывающей руками лицо, отнюдь не антична, равно какъ и похотливыя движенія геліастовъ, которыхъ Жеромъ написалъ притомъ через-чуръ престарѣлыми. Въ творчествѣ Жерома, при богатомъ талантѣ, чувствуется нѣкоторая развинченность, недостатокъ равновѣсія. Трагическое движеніе гладіаторовъ и иронія спящаго сенатора уживаются съ Лупанаромъ, съ Фриной, и т. д., которыя, кромѣ чувственнаго раздраженія, инаго впечатлѣнія произвести не могутъ. Эти недостатки искупаются, однако, образцовой техникой. Рисунокъ Жерома правиленъ, формы напоминаютъ Энгра, колоритъ гармониченъ и мягокъ, письмо тщательно и гладко, какъ слоновая кость.

Луи *Амонъ* (1821 — 1874) былъ также ученикъ Делароша и, кромѣ того, работалъ у Глейра. Онъ пользуется античными аксессуарами для своихъ милыхъ фантастическихъ картинокъ, дѣйствующими лицами въ которыхъ являются чаще всего дѣти и подростки. Наивная, чистая грація его образовъ производитъ необычайно пріятное впечатлѣніе. Картинки Амона извѣстны по безчисленнымъ воспроизведеніямъ всей Европѣ. Кто не знаетъ его картины: «Сестры нѣтъ дома» — сцены, въ которой маленькіе братья и сестры, забавно растопыривъ туники, скрываютъ смѣющуюся дѣвушку предъ юношей, явившимся съ клѣткой горлицъ; кто не знаетъ его очаровательной Авроры, поднявшейся на цыпочки, чтобы испить росы изъ чашечки цвѣтка? Амонъ, въ массивныхъ ручищахъ котораго кисть творила неподражаемо-легкіе и граціозные образы, останавливался

на милыхъ и фантастическихъ сюжетахъ. Міръ Амона—античное рококо. Фантастическій элементъ выражается въ мрачныхъ картинахъ Октава *Пангильи-Ларидона* (Penguilly l'Haridon). Его «Убійство въ кабакѣ», «Бертгольдъ Щварцъ, убитый взрывомъ», «Іуда, приготовляющій себѣ петлю», «Нищій въ бурю», написаны съ замѣчательной силой и производятъ глубокое впечатлѣніе. Къ такой группѣ принадлежитъ и пресловутый иллюстраторъ Гюставъ *Дорѐ*, плохой рисовальщикъ, слабый компонистъ, но стяжавшій деньги и успѣхъ рисунками въ Библіи и великимъ писателямъ Европы, благодаря, вѣроятно, псевдо-археологическимъ сторонамъ своихъ композицій. Даже археологіей онъ пользуется балаганнымъ образомъ, съ непростительной небрежностью и полнѣйшимъ неуваженіемъ къ публикѣ. Во Франціи, впрочемъ, его оцѣнили по достоинству, и популяренъ Дорѐ только за предѣлами своего отечества. Извѣстность Дорѐ отчасти обусловлена развитіемъ гравюры на деревѣ, въ особенности изобрѣтеніемъ клише, облегчившимъ возможность распространять доски и рисунокъ въ какомъ-угодно количествѣ экземпляровъ.

Жанровая современная жизнь прежде всего нашла себѣ широкое выраженіе въ комической иллюстраціи и каррикатурѣ. Здѣсь французское искуство показало образецъ для всей остальной Европы. На первомъ планѣ стояли два высокодаровитые артиста, *Гранвиль* и *Гаварни.* Гранвиль (1813—1847) былъ тонкій и изящный рисовальщикъ, соединявшій граціозную шутку съ серіознымъ и нерѣдко грустнымъ содержаніемъ. *Гаварни* (Поль Шевалье, 1810 — 1866) отличается большимъ трагизмомъ и страстью. Его умѣнье схватывать налету̀ темныя и смѣшныя стороны быта и передавать ихъ съ рѣдкостной выразительностью карандашемъ дѣлаетъ изъ него истиннаго сына современнаго натуралистическаго искуства. Манера его рисунка совершенно оригинальна. Изъ множества его произведеній, заслуживаютъ особаго вниманія: Masques et Visages, Les Fourberies des femmes, Les Invalides du sentiment, Les Lorettes veillies. Выше обоихъ названныхъ художниковъ во Франціи ставятъ замѣчательнаго юмориста и рисовальщика *Домье* (Hunorè Daumier), творца знаменитыхъ сценъ изъ жизни безсмертнаго Роберъ - Макера. Ядовитый каррикатуристъ въ іюльскую монархію, Домьѐ слишкомъ націоналенъ, слишкомъ парижанинъ, чтобы внѣ Франціи быть оцѣненнымъ по достоинству, наравнѣ съ Гаварни и Гранвилемъ. Неменѣе извѣстенъ *Монье* (Henri Monnier), создавшій типъ парижскаго буржуа, Жозефа Прюдона, напоминающій мудрыми изреченіями нашего Кузьму Пруткова.

Иллюстрація и каррикатура, хотя обѣ возникли въ Италіи въ первомъ вѣкѣ книгопечатанія, однако развились во Франціи по преимуществу, вызвавъ къ дѣятельности первоклассные въ этомъ родѣ таланты, равныхъ которымъ могутъ выставить только Испанія въ офортахъ Гойи и Англія въ превосходныхъ рабо-

тахъ Крюикшанка (романы Диккенса и Теккерея, газета Пончъ).

Современная жизнь образованнаго общества вообще рѣдко даетъ содержаніе картинамъ сама по себѣ. Предъ ея событіями живописцы теряются и не могутъ уловить въ нихъ живописные элементы. Однѣ портретныя фигуры выступаютъ на общемъ фонѣ, изрѣдка замѣняемомъ кусочкомъ жилой комнаты или клочкомъ безхарактернаго, декоративнаго пейзажа. Жанровая живопись ищетъ прежде всего красокъ или типовъ и, полагая, что ихъ недостаточно въ жизни зажиточныхъ городскихъ классовъ, обращается за ними въ крестьянской средѣ, гдѣ сохранились стародавніе костюмы и постройки, гдѣ солнце и просторъ играютъ въ жизни бо̀льшую роль, чѣмъ въ городѣ. Во Франціи, въ новое время, бретонскіе крестьяне, преданные католицизму, упорно охраняющіе дѣдовскій обиходъ жизни, Бретань съ своими мрачными скалами, друидическими памятниками и моремъ, составляютъ излюбленный предметъ изученія, хотя первоклассныхъ талантовъ, равныхъ Бретону и Миллѐ, между такими жанристами нѣтъ. Замѣчательно, что южно-французская жизнь привлекаетъ къ себѣ гораздо меньше вниманія. Не на своемъ тепломъ и веселомъ Югѣ, а сначала въ родственной ему Италіи и преимущественно на Востокѣ, въ Африкѣ, французскіе колористы находятъ богатое и непочатое поле благодарныхъ мотивовъ и новыхъ сюжетовъ. Оригинальность восточной жизни замѣняетъ напряженную дѣятельность художественной фантазіи, особенно при развитомъ и унаслѣдованномъ художественномъ вкусѣ, облегчающемъ выборъ матеріала для картины.

Восточные сюжеты впервые появились на удивленіе публики въ картинахъ *Делакруа*, *Декана* и пейзажиста *Марилья* (Marilhat). Между позднѣйшими художниками этого рода, значительнѣйшимъ является Эженъ *Фромантенъ* (ум. 1879 г.), одинъ изъ крупнѣйшихъ талантовъ новѣйшаго времени. Никто лучше его не передавалъ свойственныя мусульманскому Востоку крайности глубокаго, мертваго покоя и бѣшеной дѣятельности; никто лучше не изображалъ тонкаго, прозрачнаго и горячаго воздуха, объемлющаго глубокій сонъ земли. Оставаясь реалистомъ въ точной передачѣ племенныхъ типовъ и характерности движеній и въ изображеніи житейской обстановки Востока, Фромантенъ умѣлъ, однако, сообщать своимъ о̀бразамъ благородство, широту и извѣстный идеальный оттѣнокъ. Онъ не только освоился съ Востокомъ, но пережилъ и внутренно переработалъ восточную жизнь. Его манера кажется на первый взглядъ эскизной, но въ его картинахъ, при ближайшемъ изученіи, открывается необыкновенная точность письма, устраняющая все несущественное, лишнее. Вмѣстѣ съ Курбѐ и Миллѐ, Фромантенъ, непохожій на нихъ ни въ чемъ остальномъ, представляетъ замѣчательный примѣръ стремленія къ высочайшему усовершенствованію техники, къ созданію возможности художественнаго на-

слажденія даже одной манерой письма. Художники предшествовавшей эпохи достигали гармоніи красокъ тѣмъ, что сводили ихъ къ одному извѣстному тону, напр. къ свѣтлосѣрому съ легкой подмѣсью другихъ тоновъ. Молодое поколѣніе художниковъ держится противоположнаго правила; они не боятся рѣзкихъ контрастовъ, широко пользуются всею лѣстницей красокъ, начиная съ глубочайшей черной и кончая ослѣпительной бѣлой, но избѣгаютъ кричащихъ тоновъ, смягчая и смѣшивая краски. Хорошимъ образцомъ такого мастерскаго обращенія съ красками служитъ даровитый Анри *Реньò* павшій смертью героя въ битвѣ подъ Бюзанвалемъ, въ 1871 г. Путешествіе по Испаніи и Сѣверной Африкѣ имѣло рѣшительное вліяніе на развитіе его таланта. Онъ благоговѣлъ предъ Веласкесомъ и Гойей и восторгался испанскими и мавританскими народными типами. Портретъ ген. Прима его работы свидѣтельствуетъ объ изученіи имъ Веласкеса, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, составляетъ совершенно самостоятельную работу. Веласкесу чуждъ тотъ символическій смыслъ, безъ котораго немыслимо теперь ни одно значительное художественное произведеніе. Въ этой, полной жизни и энергіи, небольшой фигурѣ, осадившей громаднаго, сильнаго и горячаго коня, невольно усматриваешь историческую миссію Прима, сдержавшаго разливъ анархической революціи въ Испаніи. Это—олицетвореніе власти, обуздавшей крайности демократіи. При всемъ этомъ, портретъ дышетъ реальной правдой. Какъ блестящій колористъ, Реньò является въ картинахъ «Саломея» и «Мавританскій палачъ». Въ первой картинѣ, художникъ старается выдѣлить въ полномъ блескѣ теплый тѣлесный тонъ и тонкую золотистую одежду посредствомъ массы кудрявыхъ, черныхъ, какъ вороново крыло, косъ, пышной гривой ниспадающихъ на плечи и спину молодой цыганки. Въ «Мавританскомъ палачѣ» задача представлялась болѣе сложная: темнобронзовый мавръ повязанъ бѣлой чалмой и одѣтъ въ свѣтлокрасный кафтанъ; у бѣломраморныхъ, забрызганныхъ кровью ступеней лежатъ бритая голова казненнаго и туловище въ богатомъ костюмѣ изъ зеленой и красной ткани. Рѣзкія сочетанія красокъ переводятъ вполнѣ точно на языкъ тоновъ жестокій смыслъ изображенной сцены.

Пластическій геній романскихъ племенъ понимаетъ природу преимущественно какъ рамку для проявленія человѣческой дѣятельности, цѣня и видя красоту, главнымъ образомъ, въ человѣческой фигурѣ. Реалистическое направленіе обратило особое вниманіе на изученіе природы. Мы видѣли уже, что въ произведеніяхъ Курбè, Антинья, Ларидона, Миллè и Бретона пейзажъ нерѣдко составляетъ главную силу впечатлѣнія и наиболѣе удачную сторону картины. Точно тоже замѣчается и у французскихъ оріенталистовъ, Марилья, Декана и Фромантена. Собственно французскій пейзажъ занялъ видное мѣсто въ живописи только съ тридцатыхъ годовъ, съ появленіемъ замѣ-

чательнаго пейзажиста Теодора *Руссо*. Отличительнымъ качествомъ пейзажа во Францiи является его натурализмъ: французскiе художники не сочиняютъ пейзажа, и ихъ картины всегда изображаютъ извѣстную мѣстность. Они отвергаютъ искуственную группировку, стараясь извлечь художественную красоту изъ того, что дѣйствительно существуетъ. Любимое поле дѣятельности этихъ артистовъ—огромный и живописный паркъ и лѣсъ Фонтенебло. Тамъ находятъ они старыя величавыя деревья, тѣнистыя прогалины, свѣтлыя лужайки, мшистыя каменныя глыбы и живописные ручьи. Такой ограниченный матерiалъ ведетъ художниковъ къ особенной тщательности при обработкѣ формъ. Одни стремятся съ величайшей точностью передать природу рисункомъ и краской; другiе налегаютъ на солнечные рефлексы, на свѣтовыя пятна и, главнымъ образомъ, стараются выдвинуть на первое мѣсто настроенiе, общее психическое впечатлѣнiе, производимое природою; въ результатѣ, лучшiе пейзажи даютъ полное ощущенiе дѣйствительной правды. Эту правду Руссо видѣлъ прежде всего въ гармонiи тоновъ, силу же красоты ставилъ на второй планъ. Онъ былъ столь же далекъ отъ старыхъ академическихъ образцовъ, какъ и отъ модныхъ англiйскихъ колористовъ, производившихъ эффектъ на парижскихъ выставкахъ. Онъ всегда искалъ скромныхъ, интимныхъ сторонъ ландшафтной природы и передавалъ ихъ съ удивительнымъ вниманiемъ и правдой. Въ томъ же духѣ дѣйствуетъ ровесникъ Руссо, Жюль *Дюпрè*, съ тѣмъ отличiемъ, что, избирая обыкновенно самыя заурядныя мѣстности, довольно скучныя на обыкновенный взглядъ, онъ придаетъ имъ поэтичность тѣмъ, что усиливаетъ энергiю красокъ и гармоническое настроенiе. Еще далѣе въ реалистическомъ направленiи пошелъ *Добиньи̂* (1817—1878). Этотъ художникъ заботится только о главномъ, общемъ впечатлѣнiи, пренебрегая мелочами и подробностями. Не только этюды, но и цѣлыя большiя картины онъ окончательно писалъ съ натуры, вслѣдствiе чего, производя портретное впечатлѣнiе своей непосредственной правдой, его пейзажи иногда кажутся эскизами. У Добиньи̂ нашлось множество послѣдователей, живописцевъ en plein air, «пленеристовъ». Такимъ же реалистомъ былъ недавно умершiй Виржиль *Дiазъ*, возвышавшiй натуралистическую прелесть своихъ фонтенеблоскихъ лѣсныхъ пейзажей человѣческими фигурами—цыганами, дровосѣками и даже идеальными нимфами. Вспомнивъ такимъ путемъ историческiе и миѳологическiе пейзажи Клода Лоррена и Гаспара Пуссена, *Карò* и *Франсè* возвратились къ художественной композицiи пейзажей, вводили въ нихъ старинный стаффажъ. Конечно, прiобрѣтенiя натуралистической школы были усвоены ими вполнѣ. Вообще современный пейзажъ такъ тѣсно связанъ съ природой страны, что иностранцу трудно отдавать полную справедливость произведенiямъ иноземнаго, чуждаго ему искуства. Пейзажная живопись невездѣ одинакова, невездѣ и

не со всякимъ говоритъ понятнымъ языкомъ, но тѣмъ сильнѣе, быть можетъ, дѣйствуетъ она на туземца. Вліяніе свое пейзажная живопись оказываетъ и на картины изъ жизни животныхъ. Успѣхъ Констана *Тройона* главнымъ образомъ обусловленъ превосходными изображеніями природы. На вѣнской выставкѣ 1872 г., придирчивый Пехтъ, извѣстный художественный критикъ, присудилъ Тройоновскому пейзажу со стадомъ коровъ чуть не первое мѣсто среди шедевровъ французской живописи, не взирая на то, что не скрывалъ своего нерасположенія ко всему французскому и питалъ явную досаду при видѣ неоспоримаго торжества искуства побѣжденной Франціи надъ произведеніями германскихъ художниковъ.

XIII

Живопись въ Испаніи, Италіи, Нидерландахъ, Бельгіи, Скандинавіи и Славянскихъ земляхъ

Франція составляетъ срединное кольцо цѣпи странъ, въ которыхъ искуство совершило блистательный путь развитія. XVIII-ый вѣкъ въ Испаніи, Италіи и Нидерландахъ былъ эпохой глубокаго художественнаго паденія. Въ концѣ столѣтія, въ Испаніи появляется одиноко высоко-оригинальный талантъ, Гойя *), отрѣшившійся отъ академическихъ традицій и возвратившійся къ натурализму Веласкеса и Мурильо; но вліяніе Гойи принесло свои плоды гораздо позже. Объ испанской живописи заговорили всего лѣтъ сорокъ тому назадъ, когда на парижскихъ выставкахъ стали появляться испанскіе художники, изучавшіе живопись въ Италіи и во Франціи. Народность ихъ проявлялась болѣе въ выборѣ сюжетовъ, нежели въ манерѣ. Нѣкоторые изъ нихъ, какъ, напр., безвременно умершій *Самакоисъ* (Zamacoïs), принадлежали всецѣло французской школѣ. На всемірныхъ выставкахъ можно было замѣтить, что испанская живопись находится въ настоящее время въ состояніи броженія, еще отыскиваетъ свой настоящій путь и руководящіе идеалы. Эдуардъ *Росалесъ* имѣлъ большой успѣхъ съ картинами: «Завѣщаніе Изабеллы Католической» и «Смерть Лукреціи»; Франсиско *Прадилья* пользуется значительной извѣстностью въ Европѣ за свои многочисленныя историческія картины, содержаніе которыхъ всегда высоко-драматично; изъ нихъ особенно замѣчательна «Королева Хуана Безумная съ придворными дамами у гроба своего супруга». Очень хороши также его отдѣльные типы старой и новой Испаніи: «Вельможа», «Старый воинъ», «Старуха съ ребенкомъ въ церкви». Картина *Касадо*: «Король донъ-Рамиро показываетъ недовольнымъ баронамъ отрубленныя головы пред-

*) См. «Вѣстникъ изящныхъ искуствъ», т. II, стр. 350, 373.

водителей заговора, подъ тѣмъ колоколомъ, который долженъ былъ возвѣстить моментъ возстанія» («Колоколъ въ Гуескѣ»), поразила грубой силой натурализма. Нѣтъ сомнѣнія, что воскреснувшій патріотизмъ и подъемъ духа испанской націи окажутъ плодотворное вліяніе на дальнѣйшее развитіе искуства страны въ строго-національномъ направленіи.

Всеобщую европейскую извѣстность пріобрѣлъ скончавшійся въ цвѣтѣ лѣтъ знаменитый Маріано *Фортуни* *). Первоначальное образованіе этотъ художникъ получилъ въ барселонской академіи. Изученіе Гаварни и пребываніе въ Марокко открыли ему глаза на художественныя красоты родной страны. Двадцати лѣтъ отъ роду, онъ отправился въ Римъ, ставшій его любимымъ мѣстопребываніемъ. Фортуни умеръ, не достигнувъ полнаго развитія своего таланта и оставивъ недоконченнымъ самое серіозное свое произведеніе — картину: «Побѣда при Тетуанѣ»; тѣмъ неменѣе, число его произведеній очень значительно. Въ выборѣ сюжетовъ онъ близокъ къ Мейссонье: «Любитель гравюръ», «Библіофилъ» и «Антикварій» напоминаютъ костюмомъ и тонкой характеристикой французскаго миніатюриста; но типы Фортуни нарисованы рѣзче и суше, а колоритъ отличается изысканнымъ блескомъ. Какъ превосходно справлялся онъ съ болѣе обширными композиціями, видно изъ его «Испанской свадьбы» и «Засѣданія римскихъ академиковъ». Въ послѣдніе годы на Фортуни стали оказывать вліяніе старинные испанскіе мастера, и самъ онъ принялся за національные сюжеты; но, къ сожалѣнію, смерть застигла художника именно на этомъ важномъ поворотѣ его таланта. Фортуни былъ также первоклассный акварелистъ и очень хорошій офортистъ. По его слѣдамъ, но съ большимъ оттѣнкомъ національнаго духа, пошли Мартинъ *Рико*, *Вильегасъ* и замѣчательный колористъ Раймундо *де-Мадрасо*. Цѣлый рядъ молодыхъ художниковъ Испаніи съ честью появляется постоянно и на выставкахъ, и въ галереяхъ Европы. Веселыя, кокетливыя жанровыя сцены, серіозныя, мрачныя черты средневѣковой Кастиліи, фантастическія по костюмамъ и обстановкѣ событія испано-мавританской исторіи, уже по своему привлекательному содержанію обращаютъ на себя общее вниманіе, независимо отъ того, что техника, образованная на старыхъ мастерахъ и усовершенствованная подъ вліяніемъ новой французской школы, достигаетъ иногда замѣчательной виртуозности.

Далеко не въ такомъ видѣ представляется живопись въ Италіи. Съ конца прошлаго столѣтія почти вплоть до нашихъ дней, одно имя *Камучини* заслужило нѣкоторую извѣстность. Въ то время, какъ скульптура довела технику мраморной работы до изумительнаго совершенства, выставила такихъ прекрасныхъ артистовъ, какъ *Дюпрè* (Pietà, въ Сіеннѣ), Піо *Феди*

*) См. „Вѣстникъ изящныхъ искуствъ“, т. I, стр. 410, 579.

(Похищеніе Поликсена, въ Loggia de' Lanzi), Антоніо *Тантардини* (Памятникъ Кавуру), Бенедетто *Чилетти* изъ Палермо (Канарисъ на брандерѣ), — италіанская живопись утратила традицію даже въ техникѣ. Новые живописцы или примыкаютъ къ ранней дюссельдорфской школѣ, или впадаютъ въ крайности натурализма. Французское вліяніе имѣетъ теперь въ Италіи преобладающее значеніе. Историческія картины и историческіе жанры въ настоящее время мало занимаютъ художниковъ. Изъ баталистовъ пользуются извѣстностью *Пальяно* и *Каперано*, доводящіе до преувеличенія жизненность характеристики. Между пейзажистами первое мѣсто занимаетъ *Вертунни* («Пестумъ», «Понтинскія болота», «Пирамиды») и венеціанецъ *Чьярди*. Вообще же въ этой страной живопись находится въ упадкѣ. Смутное политическое время, переживаемое Италіей, неопредѣленное положеніе ея въ системѣ государствъ Европы и экономическое разстройство препятствуютъ такому художественному подъему, который начался въ Испаніи, обновившей связь современнаго своего искуства съ великими мастерами XVII столѣтія.

Въ Бельгіи, художественная дѣятельность оживилась со времени утвержденія политической самостоятельности страны. Отъ преданій XVIII вѣка художники обратились къ великой школѣ Рубенса и нидерландскихъ натуралистовъ. Дѣятельность *Вапперса* (Wappers) и *Галлѐ* (Gallait) имѣла возбуждающее вліяніе и на нѣмецкую живопись. Картины послѣдняго: «Отреченіе Карла V», «Брюссельскіе стрѣлки, отдающіе послѣднюю почесть Эгмонту и Горну», не смотря на свою мелодраматичность, произвели огромное впечатлѣніе на нѣмецкихъ художниковъ своимъ натурализмомъ. Вмѣстѣ съ баталистомъ *де-Кейзеромъ*, Вапперсъ и Галле принадлежатъ къ антверпенской школѣ. Въ брюссельской школѣ, съ успѣхомъ развился жанръ и пейзажъ. Жанъ-Батистъ *Маду* возродилъ здоровый и веселый юморъ деревенскихъ сценъ Тенирса, *Вербукговенъ* († 1881 г.) извѣстенъ своими пейзажами съ фигурами овецъ и барановъ; по слѣдамъ его пошли Шарль *Верла̀* и *Стевенсъ*. Національное направленіе, впрочемъ, было недолговѣчно. Уже Вапперсъ переселился въ Парижъ и, подчинившись французскому вліянію, затерялся въ массѣ второстепенныхъ художниковъ. По его примѣру многіе художники перенесли свои мастерскія въ Парижъ и слили свою художественную дѣятельность съ общей жизнью французской живописи, какъ въ манерѣ, такъ и въ содержаніи картинъ. Протестомъ противъ этого отреченія отъ отечественныхъ преданій является оригинальная дѣятельность Антуана *Вирца* (Wiertz). Это былъ фанатическій поклонникъ Рубенса, къ сожалѣнію, неодаренный геніемъ и художественной фантазіей своего великаго первообраза. Картины Вирца, подражая формамъ рубенсовскихъ произведеній, останавливаютъ вниманіе скорѣе странностью и необычайностью замысла, чѣмъ художественнымъ исполненіемъ. Онѣ огромны по размѣрамъ, но не монументальны. Въ трехъ картинахъ, напр., онъ пы-

тается изобразить три момента постепенно исчезающихъ впечатлѣній въ отрубленной головѣ гильотинированнаго. Другія картины имѣютъ соціально-христіанское содержаніе. Вирцу не удалось соединить художественныя формы рубенсовской эпохи съ тѣми новыми идеями, которыя напрашиваются и стремятся проникнуть въ художественную дѣятельность нашего времени. Съ другой стороны стремился связать старую художественную традицію съ новымъ искуствомъ ученикъ антверпенской академіи Гендрикъ *Лейсъ* (Leys). XV и XVI вѣка—его любимое время, которое онъ обрисовываетъ преимущественно съ интимной стороны, избѣгая драматическихъ моментовъ. Подобно тѣмъ поэтамъ, которые, для лучшаго изображенія стародавнихъ событій и лицъ, обращаются къ языку старыхъ хроникеровъ, Лейсъ старается приблизиться къ старинѣ въ рисункѣ, письмѣ и характеристикѣ, избирая образцомъ современныя его героямъ старинныя картины. Сначала онъ подражалъ Рембрандту, а потомъ, съ 1852 года, принялъ въ руководители Дюрера, Гольбейна, Крамаха, Мемлинга и Квентина Матсейса. Къ этому, наиболѣе характерному, періоду его дѣятельности относятся картины изъ жизни Лютера, «Гулянье за городскими воротами», «Месса» и т. п. Такимъ же архаизмомъ отличаются фрески Лейса въ антверпенской ратушѣ. Достоинства и недостатки Лейса имѣютъ тѣснѣйшую связь съ его направленіемъ. Наивная прелесть соединяется съ угловатостью и перспективными странностями. Этой опасности съумѣлъ избѣжать другой представитель національнаго направленія—*Альма-Тадема*, съ 1870 года переселившійся въ Лондонъ. Живой иллюстраціей несравненныхъ разсказовъ Авг. Тьерй явилась его картина: «Воспитаніе сыновей Клотильды», имѣвшая въ 1861 году огромный успѣхъ. Галло-римскіе сенаторы, епископы и германскіе дружинники пестрой и разнородной толпой окружаютъ королеву въ атріумѣ галло-римской виллы, въ украшеніяхъ которой замѣтно странное смѣшеніе античной и варварской орнаментаціи. Изученіе античнаго міра вовлекло этого художника въ область классическаго жанра съ тѣмъ особеннымъ мистическимъ оттѣнкомъ, который замѣтенъ въ подобныхъ произведеніяхъ англійскихъ прерафаэлитовъ. Тадема, изучая античное искуство, выработалъ себѣ точный и строгій рисунокъ и глубокое знаніе всѣхъ подробностей внѣшней античной жизни. Нельзя, однако, замѣтить, чтобы расовыя особенности грековъ, римлянъ и франковъ соблюдались имъ съ такою же вѣрностью: его личности принадлежатъ новому времени. Въ такой жизненной близости къ намъ, въ прекрасномъ рисункѣ, въ сильномъ и гармоническомъ колоритѣ состоитъ главная прелесть произведеній Альмы Тадемы, по содержанію же они незначительны. Въ нихъ не чувствуется того глубокаго національнаго чувства, которымъ одушевлены картины его учителя, Лейса, и которое замѣтно въ большей части пребывающихъ на родинѣ бельгійскихъ живописцевъ, что̀ и даетъ бель-



Письмо отъ возлюбленнаго

картина Ф. Дефреггера

гійскому искуству право на самобытность въ европейскомъ искуствѣ. Нельзя сказать того же о голландскихъ живописцахъ, до сихъ поръ не возстановившихъ еще связи съ своими старыми знаменитыми предшественниками. Между ними, впрочемъ, появляются даровитые пейзажисты, каковы, напр., *Изральсъ*, *Кукукъ*, *Рулофсъ* и др.

Пройденныя нами страны обладаютъ старой и блестящей исторіей въ художественной жизни Европы. Онѣ или продолжаютъ славную традицію предковъ или возвращаются къ ней. Но художественная жизнь зародилась и успѣшно привилась къ народамъ, которые только-что пробуждаются къ артистической дѣятельности въ нашемъ столѣтіи. Наиболѣе важную роль въ этомъ движеніи получила Данія, выставивъ такого мастера, какъ Торвальдсенъ. Въ области живописи этой страны пользуется заслуженной славой онѣмечившійся пейзажистъ *Гуде* (Gude), а между историческими живописцами извѣстенъ Карлъ *Блохъ*. Датскіе художники, по старой памяти, паломничаютъ въ Римъ; шведскіе и норвежскіе предпочитаютъ получать образованіе въ Парижѣ. Преобладающимъ качествомъ датскихъ живописцевъ является колоритъ.

Въ славянскихъ странахъ, первенство художественнаго движенія, безъ сомнѣнія, принадлежитъ Россіи, какъ единственной странѣ, успѣвшей побѣдоносно утвердить и отстоять свою самостоятельность. Мы, однако, не находимъ возможнымъ войдти здѣсь въ подробное изложеніе исторіи новой русской живописи, развивавшейся съ XVIII вѣка и по сіе время, главнымъ образомъ, подъ вліяніемъ французскимъ. Культурно-общественная жизнь Россіи совершаетъ въ настоящее время трудный и тяжелый поворотъ къ національнымъ началамъ, болѣзненно очищая себя отъ такихъ результатовъ западно-европейской мысли, которые естественно появились въ своеобразно-сложившейся латино-германской цивилизаціи, въ борьбѣ католицизма съ раціонализмомъ, и вкрались въ русскую жизнь только по недоразумѣнію, лишь при разобщенности классовъ общества, увлеченныхъ въ потокъ западной жизни въ XVIII вѣкѣ отъ глубокихъ народныхъ слоевъ, только-что пріобщающихся къ свободной и государственной жизни. Безъ цѣльности народнаго міросозерцанія не мыслимо самостоятельное искуство. Національныя основы русскаго искуства, призваннаго воплотить русскую мысль о текущей дѣйствительности и русскій идеалъ человѣка, проявляются отрывочно и смутно. Высокій подъемъ національнаго чувства, неоспоримо и быстро ростущій въ совокупности русскаго народа, даетъ ручательство, что русское искуство, подобно другимъ, выйдетъ изъ рамокъ подражательности и найдетъ себѣ настоящій путь, замѣнивъ свою нынѣшнюю мелочность, безсодержательность и погоню за внѣшними успѣхами въ техникѣ, болѣе серіозными и достойными задачами.

Новая чешская живопись начинается историческими кар-

тинами, въ лицѣ ученика Галле, Ярослава *Чермака* (1831—1878 гг.) и Вацлава *Брожика.* Болѣе яркимъ талантомъ является знаменитый польскій живописецъ-патріотъ *Матейко* и, родственный ему по идеямъ, умершій варшавскій художникъ *Зиммеръ.* Французская и нѣмецкая критика, далеко, впрочемъ, не раздѣляютъ польскихъ восторговъ предъ геніемъ Матейко. Западные эстетики находятъ, что его ослѣпительные костюмы не прикрываютъ внутренней пустоты его картинъ, что колоритъ его грубъ, тоны слишкомъ рѣзки. Такой приговоръ объясняется отчасти малымъ знакомствомъ иностранцевъ съ исторіей Польши. Мы, съ своей стороны, упрекнули бы польскаго художника въ крайне-тенденціозной разработкѣ его отечественной исторіи. Не признавая ничего выше шляхетства XVI и XVII вѣковъ, Матейко рабски слѣдуетъ гибельному историческому предразсудку, губящему польское культурное общество.

Произведенія съ инымъ содержаніемъ, какъ въ чешской, такъ и въ польской живописи, не возвышаются надъ уровнемъ посредственности. Для правильнаго, здороваго и высокаго развитія искуства, которое стремится къ національному самоопредѣленію, необходима разработка не однихъ народно-историческихъ мотивовъ, но и общечеловѣческихъ задачъ. Въ этомъ отношеніи, несравненно выше и свободнѣе творчество знаменитаго мадьярскаго живописца Михаила *Мункачи*, поселившагося въ Парижѣ. Въ композиціонномъ отношеніи и по колориту, его «Христосъ предъ Пилатомъ» принадлежитъ къ выдающимся произведеніямъ, хотя формы и характеристика въ этой картинѣ страдаютъ серіозными недостатками.

VII.

Живопись въ Германіи, Англіи и Америкѣ.

Въ Германіи, художественная жизнь послѣднихъ тридцати лѣтъ представляетъ чрезвычайное разнообразіе. Разрывъ съ традиціей былъ здѣсь еще рѣзче и рѣшительнѣе, чѣмъ во Франціи и, въ сущности, не имѣетъ историческаго оправданія, такъ какъ не соотвѣтствуетъ движеніямъ, совершающимся въ глубинѣ народной жизни и не составляетъ ихъ послѣдствія, какъ было во Франціи съ паденіемъ преобладанія буржуазіи. Политическія перемѣны въ Германіи лежатъ пока еще поверхностно на глубоко-вкоренившейся привычкѣ къ мѣстной, областной обособленности, при которой развивалась духовная жизнь нѣмецкаго народа. Берлинъ еще не успѣлъ стать средоточіемъ нѣмецкой культуры и не затмилъ другихъ центровъ нѣмецкой цивилизаціи. Преобладаніе классическаго идеализма, свившаго себѣ гнѣздо въ Мюнхенѣ, окончилось, но затѣмъ наступило полнѣйшее разнообразіе индивидуальныхъ стремленій въ иску-

ствѣ. Господствующимъ направленіемъ является реализмъ, изученіе дѣйствительной жизни, а потому преобладаніе жанра и пейзажа надъ прочими отраслями живописи. Индивидуализмъ, конечно, замѣтнѣе въ Берлинѣ, чѣмъ въ Мюнхенѣ, гдѣ, по привычкѣ, художники не забываютъ объ искуствѣ, какъ объ общемъ дѣлѣ, имѣющемъ для всѣхъ почти одинаковыя задачи и цѣли, разрѣшаемыя и достигаемыя совокупными силами. Равнымъ образомъ, монументальное искуство, по природѣ своей труднѣе разстается съ традиціей, болѣе консервативно, нежели станковая живопись. Работы, предназначенныя для украшенія значительныхъ поверхностей, по большей части недоступны тому большинству публики, которая составляетъ себѣ представленіе объ искуствѣ по выставкамъ. Такія произведенія, кромѣ того, менѣе зависятъ отъ одобренія массы, и общественное мнѣніе, въ отношеніи къ нимъ, не тяготитъ и не смущаетъ художественной дѣятельности. Монументальная живопись, конечно, не исключаетъ ни самобытности замысла, ни усовершенствованій въ техникѣ. При такихъ условіяхъ, она имѣетъ чрезвычайно важное значеніе въ общемъ развитіи живописи. Въ настоящее время прусское правительство оказываетъ сильную поддержку этой важной отрасли искуства. Цѣлый рядъ талантливыхъ художниковъ, каковы *фонъ-Вернеръ*, Фрицъ и Эрнстъ *Реперы*, Эвальдъ *фонъ-Гейденъ*, *Книлле*, *Гезельшапъ*, *Висциленусъ*, *Прелль* и др., заняты работами въ Берлинѣ и провинціальныхъ городахъ, стараясь поддерживать постоянную связь съ стариннымъ искуствомъ. Новостью въ ихъ работахъ является болѣе точное воспроизведеніе индивидуальныхъ образовъ и большая жизненность въ письмѣ. Этими качествами особенно отличаются стѣнныя картины дюссельдорфскаго живописца Петера *Янсена* въ Бременѣ, Крефельдѣ и Эрфуртѣ.

Въ главѣ пейзажистовъ новаго періода стоитъ Андреасъ *Ахенбахъ*, прославившійся еще въ предыдущую эпоху и съ тѣхъ поръ не мѣнявшійся ни въ манерѣ, ни въ содержаніи своихъ картинъ. Излюбленная тэма его произведеній—природа въ бурныхъ и грандіозныхъ проявленіяхъ своей жизни. Пѣнистое море, дробящее свои волны о прибрежныя скалы или разливающееся по песчанымъ дюнамъ, съ такою же любовью изучается Ахенбахомъ, какъ и грозныя массы горъ и лѣсныхъ ущелій твердой земли: и тамъ, и здѣсь онъ ищетъ сильныхъ, поражающихъ впечатлѣній. Не уступаетъ ему по мастерству совершенно противоположный талантъ Эдуарда *Шлейха*, представителя мюнхенской школы. Этотъ художникъ не придаетъ значенія мѣстности самой по себѣ. Онъ любитъ неказистыя мѣста—болота, поросшія осокой, равнины, отѣненныя рѣдкими деревьями, даже безъ эффектныхъ заднихъ плановъ и безъ далекаго горизонта. Жизнь и настроеніе вноситъ у него въ пейзажъ солнце, посылающее лучи свои сквозь облака; дождь, сѣющій, какъ изъ сита, или льющійся потоками; луна, при матовомъ свѣтѣ которой болотистая низ-

менность кажется еще пустыннѣе и пространнѣе. Шлейхъ въ особенности замѣчателенъ умѣньемъ характеризовать различныя времена дня и гармоніей красокъ. Значительное число пейзажистовъ работаетъ въ разныхъ городахъ Германіи. Изъ маринистовъ, замѣчателенъ *Гуде*, урожденецъ Норвегіи, и *Дюкеръ*, воспитанникъ С.-Петербургской академіи, идущій по стопамъ Ахенбаха. Вообще среди новыхъ художниковъ установилось воззрѣніе, что достоинство ландшафта заключается не въ формахъ, а въ колоритномъ впечатлѣніи, въ красочной обработкѣ природы.

Нѣмецкій жанръ, какъ мы уже видѣли, разрабатывался въ дюссельдорфской школѣ. Жанристы старались, главнымъ образомъ, возбуждать интересъ содержаніемъ своихъ картинъ, и сюжетъ для нихъ имѣлъ одинаковую важность съ художественнымъ выраженіемъ его. Нерѣдко посредственную картину выручала остроумная шутка или сердечное чувство. Дальнѣйшее развитіе живописи уже не удовлетворялось этими рамками. Отодвигая назадъ содержаніе, новая бытовая живопись заботится прежде всего о художественной обработкѣ, хотя, конечно, выдающіеся таланты успѣваютъ согласовать значительность содержанія съ совершенствомъ формъ.

Къ такимъ художникамъ принадлежитъ вождь дюссельдорфской школы, швейцарскій урожденецъ Беньяминъ *Вотье* (Vautier). Народную жизнь онъ воспроизводитъ съ теплымъ поэтическимъ чувствомъ и глубокимъ пониманіемъ типичности; какъ утонченный психологъ, онъ подмѣчаетъ комическія и трогательныя положенія въ сельской жизни и этими качествами заставляетъ забывать тяжесть своего колорита и недостатки письма. Вмѣстѣ съ нимъ подвизаются въ жанрѣ старые и новые дюссельдорфцы, Губертъ *Залентинъ*, Карлъ *Гоффъ* и др. Въ этомъ родѣ живописи съ Дюссельдорфомъ соперничаетъ Берлинъ. Обѣ школы одинаково преданы натурализму и любятъ блестящіе, оригинальные красочные эффекты. Жанровая живопись очень привилась ко вкусамъ публики. Ея народность доказывается успѣхомъ, который имѣютъ даже посредственныя произведенія въ этомъ родѣ, и тѣмъ обстоятельствомъ, что даже лучшія художественныя силы посвящаютъ свою фантазію и кисть этой живописи. Цѣли и направленія бытовой живописи очень разнообразны. Почти каждый художникъ отгородилъ себѣ особый мірокъ, явленія котораго онъ и передаетъ въ картинахъ. Нѣкоторые, чтобы усилить занимательность, переносятся въ эпоху рококо, а за послѣднее время—даже въ эпоху Возрожденія. Другіе сосредоточиваютъ интересы въ отдѣльной, одиночной фигурѣ. Безчисленны имена жанристовъ, среди которыхъ встрѣчаются недюжинные таланты; но во главѣ всѣхъ слѣдуетъ поставить двухъ: мюнхенскаго художника Франца *Дефреггера* и дюссельдорфскаго — Лудвига *Кнауса*, переселившагося въ Берлинъ съ 1874 года.

Дефреггеръ родился въ Тиролѣ, и его картины проникнуты свѣжимъ горнымъ воздухомъ его родины. Первобытная, крѣпкая мощь его мужчинъ, сильная красота его женщинъ, смягченныя честностью выраженія и сердечной искренностью, выступаютъ на его картинахъ съ неподражаемой правдивостью. Но Дефреггеръ не ограничивается бытовыми сценами на горныхъ пастбищахъ, въ трактирахъ, на пути съ базара, у домашняго очага: онъ не забываетъ также историческихъ проявленій любви тирольцевъ къ родинѣ. Тирольская борьба противъ Наполеона неоднократно давала содержаніе серіознымъ работамъ этого мастера.

Несравненно шире по художественнымъ пріемамъ и по содержанію является Кнаусъ, занимающій нынѣ первое мѣсто между нѣмецкими художниками вообще. Онъ родился въ Висбаденѣ, учился въ Дюссельдорфѣ и Парижѣ и нѣсколько разъ мѣнялъ манеру письма и мѣсто жительства, пока не остановился на Берлинѣ. Каждое новое мѣсто раскрывало новыя стороны его таланта. Сначала онъ любилъ изображать сцены изъ жизни разныхъ темныхъ людей, писалъ игроковъ, ночныхъ гулякъ, цыганъ, и давалъ своему колориту темный, черноватый тонъ. Постепенно открывались его глаза на солнечную сторону жизни. Въ изображеніяхъ дѣтскаго быта онъ раскрылъ безконечное богатство привлекательныхъ и смѣшныхъ сторонъ, причемъ его краски получили свѣтлый и ясный блескъ. Въ послѣднее время онъ выводитъ на сцену отдѣльныя фигуры, характеризуемыя съ эпиграмматической отчетливостью. Во всѣхъ своихъ произведеніяхъ Кнаусъ остается чистѣйшимъ реалистомъ. Неменѣе удивительны картины его изъ жизни швабскихъ и гессенскихъ крестьянъ. Типы въ нихъ такъ жизненны, движенія и группы такъ правдивы, что многосложныя, большія картины эти представляются какъ-бы писанными отъ начала до конца съ натуры. Такова въ особенности его превосходная «Золотая свадьба», извѣстная повсюду по исполненнымъ съ нея фотографіямъ и гравюрѣ.

Такимъ образомъ, въ пейзажѣ и жанрѣ натурализмъ законно и плодотворно занялъ мѣсто идеалистическаго направленія. Труднѣе характеризовать движеніе въ тѣхъ областяхъ живописи, которыя требуютъ высокаго стиля и монументальности. Ближе всѣхъ къ прежнимъ живописцамъ стоитъ Карлъ *Раль*. Онъ сначала подражалъ венеціанцамъ, писалъ портреты, и только подъ конецъ жизни получилъ возможность проявить свое настоящее призваніе, хотя ему и не удалось закончить самую важную изъ своихъ работъ, въ Вѣнскомъ арсеналѣ. Въ умѣньи развить многосложный циклъ картинъ изъ одной основной мысли, удачно размѣстить ихъ и одушевить поэтическими идеями Раль не имѣетъ себѣ равнаго среди новыхъ художниковъ Германіи. Какъ глубоко проникаетъ онъ въ духъ античной древности, свидѣтельствуетъ занавѣсъ Вѣнской Оперы. Формы

его сильны, даже тяжелы, какъ это видно въ масляной картинѣ: «Дѣвушка съ чужбины». Еще рѣзче мѣнялись направленія въ дѣятельности Анзельма *Фейербаха*. Въ первой и очень важной картинѣ своей: «Смерть Петра Аретина» (Аретинъ, пораженный на пиру апоплексіей, падаетъ навзничь среди разряженныхъ мужчинъ и женщинъ), Фейербахъ держался венеціанцевъ. Онъ писалъ идеально-прекрасные женскіе образы, воплощая идеалы Данте, Петрарки и Аріоста и въ то же время характеризуя женщинъ, которыхъ привлекаютъ эти поэты. Послѣ религіозной живописи, онъ предался изученію драматическихъ эпизодовъ античнаго цикла («Битва амазонокъ»), углублялся въ изображеніе душевныхъ настроеній («Пиръ Платона»), а въ «Медеѣ» и въ «Ифигеніи» выводилъ фигуры, проникнутыя однимъ глубокимъ чувствомъ мести и тоски по родинѣ. Во всѣхъ его произведеніяхъ наглядно выражается богато-одаренная, энергическая натура художника, стремящагося къ идеалу, чувствующаго силу для разрѣшенія труднѣйшихъ задачъ искуства, если бы только дано было ему дождаться спокойно полной зрѣлости своихъ идей и преодолѣть поспѣшность и неопредѣленность въ выборѣ средствъ.

Еще сильнѣе сказывается субъективный элементъ у другихъ художниковъ, преслѣдующихъ идеальныя цѣли и находящихъ дѣйствительность недостаточною для воплощенія болѣе глубокой, духовной жизни. Прежніе идеалисты брали идеи, которыя жили и безъ нихъ въ сердцѣ всѣхъ образованныхъ людей, и, чтобы быть понятными, обращались къ исторіи и поэзіи. Факты, взятые художникомъ, были поэтому всѣмъ извѣстны, и значеніе ихъ твердо установлено. Новизна заключалась въ художественной формѣ. Иначе поступаютъ нѣкоторые новые идеалисты. Они выводятъ на сцену свои субъективныя фантазіи, мечтанія своей души, самостоятельно выработанныя мысли. Ихъ картины являются откровеніемъ личныхъ, невыразимыхъ словами чувствъ художника. Такимъ образомъ, напр., Габріель *Максъ* старается выразить фигурами свои музыкальныя и ландшафтныя впечатлѣнія: юная дѣвица среди весенняго пейзажа должна изображать Адажіо. Даже въ историческихъ сюжетахъ («Мученица съ розой», «Слѣпая въ катакомбахъ»), онъ старается придать сценѣ новую привлекательность какимъ-нибудь чисто-субъективнымъ придаткомъ. Иногда эта оригинальность переходитъ въ уродство, граничитъ съ неуваженіемъ къ правдѣ и къ чувству зрителей: таковъ его Нерукотворенный Образъ, фальшивый по замыслу—заставить чернѣть зрачки сквозь опущенныя вѣки глазъ — и непріятный по слащавому, растрепанному типу.

Инаго характера субъективно-фантастическій элементъ въ картинахъ Арнольда *Беклина* (Böcklin). Будучи вначалѣ пейзажистомъ, онъ увлекся въ Римѣ античными сюжетами, почерпалъ ихъ не изъ Олимпійскаго міра, а изъ сферы низшихъ божествъ, въ которыхъ олицетворялись первозданныя силы природы. Панъ,

кентавры, нереиды и тритоны — любимыя лица въ картинахъ Беклина. Онъ распоряжается ими съ полнѣйшей свободой, строго держась только возможнаго натурализма. Колоссальный морской змѣй, съ которымъ играетъ сирена, какъ съ куклой, въ картинѣ: «Морская идиллія», можетъ служить примѣромъ фантастическихъ композицій Беклина. Воплощеніе субъективныхъ мыслей и мечтаній не представляется новостью въ искуствѣ, но въ творчествѣ Беклина новизну представляетъ колоритная обработка человѣческой фигуры. Человѣческій образъ не списывается просто съ натуры, не выступаетъ самостоятельно на фонѣ пейзажа, но подчиняется главному пейзажному настроенію и подвергается съ величайшимъ произволомъ всѣмъ измѣненіямъ въ колоритѣ, которыя требуются пейзажными цѣлями. Конечно, пониманіе такихъ произведеній доступно тѣмъ немногимъ, которые вполнѣ ознакомлены съ внутреннимъ, духовнымъ міромъ художника. Впрочемъ, Беклинъ писалъ не однѣ загадки. Въ духѣ Беклина сочетались удивительнымъ образомъ классическіе и романтическіе элементы, и художникъ нерѣдко создавалъ произведенія, доставлявшія каждому зрителю великое наслажденіе: таковы картины, въ которыхъ пейзажъ составляетъ главное, и фантазія сдерживается въ предѣлахъ естественности въ фигурахъ («Зàмокъ у моря», «Островъ мертвыхъ»). Безъ сомнѣнія, каждый художникъ имѣетъ право создавать несуществующіе въ природѣ образы; но для него обязательны установленные законы, коль-скоро онъ приступаетъ къ изображенію существующаго.

Большинство художниковъ молодаго поколѣнія стоитъ на сторонѣ реализма; даже въ колоритномъ отношеніи, которое въ ихъ картинахъ составляетъ, конечно, главное, правдивая передача каждой подробности, даже самой незначительной, составляетъ важнѣйшую цѣль картины. Этому направленію положилъ основаніе примѣромъ и словомъ Карлъ *Пилоти*, въ Мюнхенѣ, вдохновлявшійся, въ свою очередь, примѣромъ бельгійскихъ живописцевъ. Пилоти избѣгаетъ мелодраматическаго тона и старается, главнымъ образомъ, правдиво и натурально передать событіе, не навязывая своихъ воззрѣній. Тэмами для своихъ картинъ онъ избиралъ великія историческія происшествія: «Смерть Цезаря», «Тріумфъ Германика», «Нерона во время римскаго пожара» и т. п. Конечно, можно было опасаться, что натурщикъ заступитъ мѣсто творческой фантазіи художника; но, по счастью, многочисленные ученики Пилоти ограничивались преимущественно изученіемъ техники письма, которая, вообще, находилась въ глубокомъ упадкѣ. Благодаря Пилоти, натурализмъ, до того времени презиравшійся, твердо укрѣпился въ мюнхенской школѣ—не только въ исторической, но и въ религіозной живописи. Крайностью этого направленія можно считать картину Эдуарда *фонъ-Гебгарда*: «Тайная Вечеря», въ обстановкѣ и костюмахъ старонѣмецкаго крестьянства. Реалистическое направленіе, главнымъ образомъ, выразилось, конечно, въ успѣшномъ

развитіи портретной живописи. Лучшими современными художниками по этой части признаются Леонъ *Поле* (Pohle), въ Дрезденѣ, *Грефъ* и Карлъ *Бирманъ*, въ Берлинѣ.

Не взирая на славную военную исторію Германіи, баталическая живопись въ этой сторонѣ не блистаетъ крупными и высокохудожественными произведеніями. Портретность дѣйствующихъ лицъ составляетъ ея единственное достоинство. Не богата она и числомъ баталическихъ картинъ, хотя Берлинъ и поощряетъ эту отрасль искуства. Такъ сказать, оффиціальнымъ историческимъ живописцемъ Германской Имперіи является Антонъ *фонъ-Вернеръ*. Вмѣстѣ съ нимъ подвизаются Георгъ *Блейбтрей* (Bleibtreu), *Гюнтенъ* и Вильгельмъ *Кампгаузенъ*.

Въ настоящее время не можетъ быть рѣчи о замкнутыхъ школахъ въ прежнемъ смыслѣ слова. Разнообразіе вліяній и кочующій образъ жизни художниковъ выработываютъ преимущественно субъективный элементъ творчества. Можно, однако, предвидѣть, что, со временемъ, художественное сословіе въ Берлинѣ достигнетъ извѣстной степени духовнаго объединенія; къ этому ведутъ въ названномъ городѣ удобства художественнаго образованія, богатые музеи, централизующее притяженіе столицы Имперіи и масса правительственныхъ и частныхъ заказовъ.

Много общихъ чертъ представляетъ внутри себя общество вѣнскихъ художниковъ. Съ 1848 года установилось свободное общеніе Австріи съ Германіей и Франціей. Вліяніе французской живописи стало возростать годъ отъ году, и нынѣшнее австрійское искуство уже можетъ гордиться многими блестящими произведеніями въ области портрета и жанра. Самымъ извѣстнымъ изъ вѣнскихъ художниковъ является Гансъ *Макартъ*. Свое первоначальное техническое образованіе онъ получилъ въ школѣ Пилоти, полнымъ же развитіемъ своего таланта и направленія былъ обязанъ вѣнскому культурному обществу. Только въ Вѣнѣ могли раскрыться такъ пышно колористическая способность Макарта и найдтись запросъ на восхваленіе блестящей чувственности, къ которому вообще склонна была его фантазія. Макартъ мастерски воплощалъ идеалы тѣхъ классовъ вѣнскаго общества, которые даютъ тонъ послѣ паденія старинной аристократіи. Въ раннихъ произведеніяхъ Макарта господствуетъ декоративность («Семь смертныхъ грѣховъ»). Для блеска красокъ онъ жертвовалъ не только правдой, но даже и опредѣленностью своихъ фигуръ. Позже, онъ сталъ болѣе заботиться о правильности рисунка и ясности композиціи («Катерина Корнаро», «Клеопатра», «Въѣздъ Карла V въ Антверпенъ»), хотя, попрежнему, предпочиталъ располагать свои фигуры на одной линіи, во избѣжаніе трудностей воздушной перспективы и углубленія пространства. Чувственная черта въ искуствѣ Макарта не имѣетъ въ себѣ ничего наивнаго. Нагія женскія фигуры, составляющія главную привлекательность его картинъ, являются точно въ маскарадѣ, въ которомъ костюмированіе состоитъ въ отсутствіи

всякаго костюма. Онѣ—не у себя въ данномъ имъ положеніи; онѣ точно на время показались, чтобы дать художнику возможность написать ихъ среди обстановки, съ которой сами онѣ ничего общаго не имѣютъ. Натурализмъ этой наготы, въ сущности, болѣе низкаго качества, нежели натурализмъ богинь, которыхъ парижскіе художники списываютъ съ модныхъ кокотокъ.

По рожденію принадлежитъ къ группѣ австрійскихъ художниковъ *Пассини*, изъ Загреба, живущій, впрочемъ, постоянно въ Венеціи, изъ народнаго быта которой онъ заимствуетъ сюжеты для своихъ картинъ и превосходныхъ акварелей.

Намъ остается сказать нѣсколько словъ о живописи въ Англіи и Америкѣ.

Англійская живопись только въ этомъ періодѣ стала обращать на себя вниманіе, хотя пейзажистъ *Констебль* и жанристъ *Бонингтонъ*, всецѣло отдавшійся Франціи, имѣли нѣкоторое вліяніе на французское искуство. Знакомство съ англійскимъ искуствомъ до сихъ поръ представляетъ немало затрудненій. Картины англійскихъ художниковъ стали показываться на континентѣ только въ эпоху всемірныхъ международныхъ выставокъ и, за крайне рѣдкими исключеніями, отсутствуютъ въ континентальныхъ галереяхъ. Кромѣ того, онѣ очень условны, тѣсно связаны съ особенностями англійской духовной жизни. Англійскіе художники получали свое образованіе на континентѣ, возвращаясь же на родину обращались къ національнымъ сюжетамъ; конечно, при такихъ условіяхъ, возникло на общей національной основѣ сильное развитіе индивидуальныхъ особенностей. Характерное, субъективное составляетъ общій ихъ признакъ. Отвращеніе отъ изображенія наготы у нихъ еще сильнѣе, чѣмъ у нѣмцевъ. Разработка жанровыхъ сценъ въ юмористическомъ, трогательномъ, отнюдь не въ протестующемъ тонѣ поощряется въ Англіи такъ же, какъ и въ новой Германіи. Съ такою же любовью англичане воздѣлываютъ пейзажъ, и въ этомъ родѣ живописи впервые проявился англійскій геній, въ лицѣ *Тернера* (Wil. Turner). Долгое время этотъ художникъ подражалъ Клоду Лоррену. Широкой кистью онъ писалъ идиллическіе ландшафты, или морскія прибрежья съ богатыми и глубокими тонами, придавая особенно важное значеніе величавымъ, точно-опредѣленнымъ формамъ. Позже, его манера измѣнилась. Онъ все свое вниманіе посвятилъ изображенію свѣта въ атмосферѣ. Эффекты получились совершенно фантастическаго свойства: ландшафтъ точно утопаетъ въ градаціи одного какого-либо тона, желтаго, голубаго, разлагая свои формы въ окрашенномъ морѣ тумана. Переходъ отъ сѣрыхъ туманныхъ дней къ яркому солнечному освѣщенію въ Англіи, дѣйствительно, дѣйствуетъ на зрѣніе особеннымъ образомъ. Яркая зелень, глубокая синева, переливы свѣта въ облакахъ, плывущихъ въ насыщенномъ парами воздухѣ, создаютъ тамъ такія особенности освѣщенія, которыя мало понятны жителямъ материка и застав-

ляютъ въ картинахъ Тернера видѣть преувеличенія; но эти-то особенности и пришлись по вкусу англичанамъ, были имъ столь же понятны и родственны, какъ гиперболы Шекспира. Тернеръ былъ однимъ изъ основателей англійской акварели, вошедшей послѣ того въ моду и на континентѣ. Онъ окончилъ свою жизнь въ умопомѣшательствѣ, такъ же, какъ и родоначальникъ новѣйшей англійской бытовой живописи, Давидъ *Вильки (Wilkie)*. Число весьма талантливыхъ жанристовъ въ Англіи очень значительно. Національное самомнѣніе услаждается сценами англійскаго быта. Священное спокойствіе семейнаго очага, съ другой стороны, требуетъ, чтобы сюжетъ картины не безпокоилъ, не раздражалъ, не печалилъ зрителя. Въ этихъ предѣлахъ должны проявляться юморъ, тонкая наблюдательность характеровъ, точное исполненіе въ рисункѣ и обстановкѣ. Особенностью англійскихъ художниковъ слѣдуетъ признать удивительную виртуозность въ акварельной живописи. Глубиной и сочностью тоновъ, акварель у нихъ соперничаетъ съ масляной живописью. Согласованіе красокъ у нихъ нерѣдко зиждется на иныхъ основаніяхъ, чѣмъ у нашихъ художниковъ. У нихъ чаще встрѣчаются крайняя пестрота свѣтлаго, яркаго, и крайняя неопредѣленность туманнаго колорита. Эти свойства съ особенной силой проявились въ томъ направленіи, которое дали живописи въ сороковыхъ годахъ прерафаэлиты *). Трое молодыхъ людей объявили войну условному, академическому направленію. Они утверждали, что несовершенство предшественниковъ Рафаэля было ничто иное, какъ истинная наивная поэзія, и подвергли строжайшему осужденію обдуманныя композиціи, тщательно выработанную группировку и воздушную перспективу. Прерафаэлиты признавали единственно природу, но видѣли ее очами младенца или утомленнаго старика. Они высчитывали мельчайшіе листочки растенія, кирпичи стѣнъ, но человѣческія фигуры зачастую являлись у нихъ туманными силуэтами, иногда будто расплываясь въ воздухѣ, иногда получая преувеличенное, рѣзкое и жесткое очертаніе. Теоретикъ этой секты — ибо прерафаэлиты явились носителями новыхъ началъ не только въ искуствѣ, но также въ литературѣ и отчасти въ религіи—*Рескинъ* (Ruskin), окрестилъ эту школу именемъ: Intensity-School, «Школа напряженности». Даровитѣйшимъ представителемъ этого направленія изъ нынѣшнихъ художниковъ признается Джонъ-Ивретъ *Миллезъ* (J. Everett Millais), давно, впрочемъ, отказавшійся отъ крайностей школы и возвратившійся къ болѣе естественной, общепринятой манерѣ. Характерными представителями были ея основатели: Данте-Габріэль *Росетти*, Гольманъ *Гентъ* (Hunt) и Е. *Борнъ-Джонсъ*. Росетти († 1882 г.) лучше всего выражаетъ сущность ученія. Къ своимъ картинамъ онъ нерѣдко писалъ поэтическія объясненія, которыя, впрочемъ, были также

*) См. «Вѣстникъ Изящныхъ Искуствъ», т. IV, стр. 271 и сл.

маловразумительны, какъ и самыя названія картинъ («Sibylla palmifera», «Veronica Veronese», «La Ghirlandata», «Lady Lilit»); и приводили зрителя въ полное недоумѣніе. Въ искуствѣ, поэзія должна преобладать надъ живописью. Собственно живопись должна ограничиваться аксессуарами: цвѣтами, растеніями и т. п., которые и воспроизводятся съ замѣчательнымъ мастерствомъ; главныя же фигуры, чтобы оставаться поэтическими, получаютъ прозрачный видъ. Картины эти напоминаютъ видѣнія, являющіяся опьяненному опіумомъ. Съ бо̀льшей трезвостью отнесся къ живописи Гентъ, хотя мистическое направленіе бьетъ сильной струей и въ его картинахъ. Онъ строго преслѣдуетъ натуралистическія цѣли. Задумавъ свою замѣчательную картину: «Отрокъ-Іисусъ во храмѣ», онъ пять лѣтъ изучалъ въ Палестинѣ типы, необходимые для возсозданія древне-іудейскихъ раввиновъ. На выставкѣ онъ прислушивается къ сужденіямъ публики, и изъ разговора между еврейками до него доходятъ слова: «Какъ жаль, что г. Гентъ не зналъ, что плоскія ступни были у племени Рувима, тогда какъ іерусалимскіе раввины, потомки Іуды, отличались высокимъ подъемомъ». Гентъ отличается наиболѣе яснымъ и понятнымъ символизмомъ, тѣмъ болѣе сильно дѣйствующимъ, что этотъ символизмъ соединяется съ добросовѣстнѣйшимъ изученіемъ природы. На ряду съ этимъ своеобразно-англійскимъ направленіемъ, замѣчается стремленіе привить къ англійскому искуству высокій классическій стиль. Во главѣ этого направленія стоитъ высокообразованный Фредрикъ *Лейтонъ* Leighton), ученикъ Штейнле, даровитый живописецъ и скульпторъ. Портретъ и жанръ, впрочемъ, до сихъ поръ преобладаютъ въ англійской живописи.

Американскіе художники до сего времени, еще не проявляя самобытности, примыкаютъ къ направленіямъ, которыя господствуютъ въ континентальныхъ и англійскихъ мастерскихъ. Только въ своеобразныхъ американскихъ пейзажахъ Томаса *Коля* и *Чорча* (Church) и въ жанровыхъ сценахъ *Сандфорда Джиффорда* († 1880 г.) чувствуется нѣчто новое въ композиціи и формахъ.

Приближаясь къ концу XIX вѣка, мы видимъ широкое и разностороннее развитіе художественной жизни. Тѣмъ менѣе, позволительно закрывать глаза на опасности, которыя замѣчаются среди оживленной художественной дѣятельности. Успѣхи техники и внѣшнихъ эффектовъ, привлекая къ себѣ, главнымъ образомъ, усилія художниковъ, въ ущербъ содержанію и идеямъ, могутъ охладить массу, сдѣлать искуство предметомъ наслажденія немногихъ любителей, присвоить самому искуству болѣе техническое, цеховое значеніе, вмѣсто того, чтобы поддерживать его общественно-воспитательную миссію. Нерѣдко слышишь мнѣніе, что единственной возможной задачей искуства должно быть изображеніе природы и человѣка въ ихъ внѣшнихъ, чув-

ственныхъ, видимыхъ проявленіяхъ. Матеріалистическія ученія поддерживаютъ такое воззрѣніе, но правильность его сомнительна. Гдѣ нѣтъ боговъ, тамъ тотчасъ появляются призраки и привидѣнія. У кого нѣтъ вѣры въ идеалы въ искуствѣ, тотъ впадаетъ въ безсодержательную манерность. Декоративный элементъ уже теперь занялъ слишкомъ много мѣста въ искуствѣ, но художественная промышленность не должна устанавливать художественный стиль, а наоборотъ.

Не слѣдуетъ заблуждаться также насчетъ обобщенія искуства въ Европѣ. Блестящія его эпохи были, вмѣстѣ съ тѣмъ, эпохами національнаго искуства. Эпохи обобщенія художественныхъ формъ были эпохами упадка и застоя. Заимствованіе результатовъ, выработанныхъ въ той или другой странѣ, не должно нарушать тѣхъ естественныхъ границъ, которыя раздѣляютъ народности. Искуство есть тотъ-же языкъ, и мысль объ единомъ искуствѣ такъ же несостоятельна, какъ попытка замѣнить естественно-существующіе языки искуственно-выдуманнымъ жаргономъ.

Совершенствованіе техники на почвѣ реализма—явленіе не только не новое, но и постоянно повторяющееся въ исторіи искуства. Художество воплощаетъ своеобразно сознаваемые имъ идеалы, но они зарождаются въ народномъ духѣ, ростъ и развитіе котораго, при современномъ международномъ общеніи, находится подъ множествомъ вліяній и совершается съ бо́льшею медленностью и сложностью, чѣмъ прежде. Художественный идеалъ раскрывается всегда въ эпоху полнаго расцвѣта народности и даже нѣсколько позже. Ему всегда предшествуетъ натуралистическое и формальное направленіе, соотвѣтствующее исканію и организаціи соціальныхъ формъ. Въ настоящемъ періодѣ общественнаго броженія въ Европѣ мы переживаемъ также низшую ступень развитія новаго искуства, и, какъ всегда, на этой низшей ступени художники склонны забывать великое наслѣдство традиціоннаго идеализма, который вступаетъ постоянно въ свое законное право, когда броженіе укладывается въ пересилившія формы, ибо содержаніе его стоитъ внѣ исторіи и возвѣщается міру невѣдомымъ путемъ, чрезъ избранныя натуры геніальныхъ творцевъ. Стремленіе къ идеаламъ составляетъ сущность историческаго процесса человѣчества, а сознательное отношеніе къ этимъ истинамъ и памятованіе о нихъ составляютъ необходимое условіе для успѣшнѣйшаго воспріятія плодовъ будущаго, пришествія котораго слѣдуетъ ожидать въ періодъ натурализма съ надеждой и смиреніемъ.





ПЕРВЫЕ ШАГИ АКАДЕМИЧЕСКАГО ИСКУСТВА ВЪ РОССІИ.

Статья Е. ГАРШИНА *)

V

По выходѣ въ свѣтъ, послѣ двухлѣтняго перерыва, V тома «Матеріаловъ для исторіи Академіи наукъ« (Спб. 1889), обнимающаго собою время съ января 1742 по декабрь 1743 года, мы имѣемъ возможность закончить біографію «академической малярицы» Маріи-Доротеи Гзель. Какъ мы уже говорили, эта художница и ея мужъ, Георгъ Гзель, были первыми въ Россіи профессорами живописи, насаждавшими эту отрасль искуства въ петербургской Академіи наукъ и художествъ. Марія-Доротея недолго пережила своего супруга, о смерти котораго было упомянуто нами въ предыдущей статьѣ (стр. 262). Въ маѣ 1743 года, студентъ Академіи Израэль Гзель доносилъ ей, что 5-го того мѣсяца его мать, «оной Академіи малярица Гзельша, волею Божіею преставися» (Матер. V, 660). Точно такъ же, какъ и Георга Гзеля, «академическую маляршу» похоронить было не на что, тѣмъ болѣе, что, какъ усматривается изъ просьбы ея сына, она, «за 742-й годъ заслуженнаго оклада жалованья ничего не получила». По справкѣ оказалось, что покойной слѣдовало съ 1-го января 1742 года по 6-е мая 1743 года 485 рублей, которые Академія и постановила выдать «оному студенту Гзелю, для погребенія матери его,

*) См. Вѣстникъ из. иск., т. IV, кн. 3; т. V, кн. 2 и 3; т. VI, кн. 4.

Гзельши... съ вычетомъ изъ реченныхъ денегъ, по силѣ учиненнаго опредѣленія, долговыхъ профессора Гмелина денегъ, трехсотъ-восьмидесяти рублевъ сорока копѣекъ» (ibid). Такимъ образомъ, молодому Гзелю пришлось получить всего около сотни рублей: но кредиторъ семьи Гзель врядъ-ли былъ скоро удовлетворенъ, потому что въ той же резолюціи было сказано: «за оскуденіемъ при Академіи денежной казны, отдавать ему, Гмелину, (вышереченную сумму) по посланному къ коммисарству указу». Только мѣсяцъ спустя, студенту Гзелю, согласно его «нижайшему доношенію« отъ 7-го іюля (V, 714, 721), выдали еще 39 р. 41 к. за краски, которыя его мать отпускала «разнымъ людямъ», по присланнымъ отъ Академіи ордерамъ, «на малеваніе патентовъ и на другія случающіяся при Академіи дѣла», а сама употребляла «на фрукты, которые подлежатъ до кунстъ-каморы» (ibid).

Что касается до учениковъ, бывшихъ при Маріи-Доротеѣ до самой ея смерти, то мы имѣемъ свѣдѣнія о дочери дворцоваго живописца Люддена, по прошенію которой объ опредѣленіи ея въ Академію «для вспомоществованія Гзельши» (17), назначили ей жалованья 6 р. въ мѣсяцъ, признавъ, что она «при мастерицѣ Гзель рисованію довольно обучилась и для Академіи въ разныхъ случаяхъ трудилась, а впредь труды ея надобны въ рисованіи и золоченіи патентовъ» (ibid). Не смотря на эту аттестацію, Академія, въ лицѣ I. Д. Шумахера, въ той же резолюціи отъ 13 января 1743 г., положила «дѣвицѣ Люддeновой, для приведенія своей науки въ совершенство, быть при мастерицѣ Гзельшѣ до опредѣленія» (ibid). 22 іюня того же года, Марія Людденъ уже просила объ увольненіи ея отъ Академіи и, безъ сомнѣнія, была уволена (262).

Мы сказали уже въ предыдущей статьѣ (стр. 270), что непосредственнымъ преемникомъ Гзеля явился живописецъ Гриммель, причемъ представили характеристику этого художника. Передъ нами теперь новыя свѣдѣнія объ его дѣятельности.

Гриммель заступилъ мѣсто Гзеля въ качествѣ профессора Академіи. Въ предшествующей нашей статьѣ (стр. 264) было упомянуто, какъ присланные изъ Оренбургской Экспедиціи ученики, Некрасовъ и Шересперовъ, цѣлый годъ ждали опредѣленія ихъ въ науку къ Гзелю. Проучившись у него полтора года, они, спустя два года послѣ его смерти, 16 декабря 1742 года, принуждены были просить разрѣшенія начатое у Гзеля ученье докончить подъ руководствомъ Гриммеля. Между тѣмъ, къ этому времени подоспѣло требованіе Оренбургской Экспедиціи относительно присылки въ нее обратно обученнаго рисовальщика, «для здѣшней въ живописи потребности». Экспедиція просила прислать Шересперова, какъ обучавшагося живописи, причемъ предлагала оставить въ распоряженіи Академіи другаго изъ оренбургскихъ стипендіатовъ, Малиновкина. Что касается до этого послѣдняго, то академическіе документы сообщаютъ, что,

обучавшись гравированію какъ у Вортмана, такъ и у подмастерья его, Филиппа Матернови, онъ, за смертью этого послѣдняго, послѣдовавшей въ январѣ 1742 года, выразилъ желаніе опредѣлиться въ ученіе къ подмастерью Гр. Качалову, на что и послѣдовало разрѣшеніе академической канцеляріи 1 февраля того же года, за подписью Шумахера (29).

30 іюня 1742 года, Гриммель аттестовалъ передъ Академіею ученика своего Нечаева въ томъ, что онъ проявляетъ способности и прилежаніе въ рисованіи съ готовыхъ статуй, а также пишетъ красками. Основываясь на представленіи Гриммеля, Академія повысила Нечаеву жалованье съ 3-хъ до 6-ти рублей въ мѣсяцъ (263). Другому ученику Гриммеля, Ильѣ Рукомойкину, по аттестаціи его профессора, было назначено отъ Академіи жалованье по 1 р. въ мѣсяцъ, начиная съ марта 1742 г., причемъ опредѣлялось «быть ему для обученія ландкартному и словолитному дѣлу у мастера Унферсахта, а рисовальному художеству попрежнему обучаться у живописца Гриммеля».

Въ академической квартирѣ, которою пользовался холостой Гриммель въ домѣ графа Головкина (513), жили при немъ, какъ то видно изъ вѣдомости за августъ 1742 года, нѣкоторые изъ его учениковъ, а именно: Егоръ Шмеллингъ, Танкуэръ и Ѳедоръ Ивановъ (298). Относительно послѣдняго, мы видимъ изъ его донесенія въ Академію отъ 14 марта 1742 года, что онъ былъ еще 9 марта 1737 г. стипендіатомъ Адмиралтейской Академіи, изъ которой получалъ въ мѣсяцъ 2 р. 25 к. Шумахеръ положилъ просить Адмиралтейскую Академію особой меморіей о прибавкѣ Иванову содержанія (67).

Въ числѣ молодыхъ людей, состоявшихъ при Академіи, бывали и такіе, которые благоразумно отказывались отъ изученія рисовальнаго художества, чувствуя себя недостаточно способными къ оному. Такъ, рисовальныхъ дѣлъ ученикъ Ѳаддей Анкудиновъ Кудрявцевъ, 9 апрѣля 1742 г., билъ челомъ, «чтобы быть той же Академіи при типографіи въ наборщикахъ». Мотивомъ для перехода къ этому новому занятію Кудрявцевъ выставлялъ, что онъ «обрѣтается при означенномъ рисовальномъ художествѣ немалое время, которое ученіе показалось ему наитруднѣйшее» и «къ понятію того рисованія впредь надежды» онъ не имѣетъ (99).

Академическій нѣмецъ Гриммель ладилъ не со всѣми своими учениками, какъ о томъ можно заключить на основаніи промеморіи Монетной Канцеляріи отъ 3 ноября того-же 1742 г., слѣдующаго содержанія:

«Отосланные монетнаго двора рѣзнаго штемпельнаго дѣла ученики, Михайла Никитинъ и Петръ Никифоровъ, въ ту Академію наукъ для обученія рисовальному искуству объявили, что они по вся дни для онаго обученія въ Академію наукъ ходятъ; только-де академическій мастеръ Гринель ихъ рисовальному искуству въ нынѣшнемъ году марта съ 24-го числа обучать не сталъ, а чего ради—не знаютъ. Котораго-де мастера Никифоровъ и Никитинъ многократно просили, чтобы ихъ оному рисовальному искуству обучалъ и давалъ какія задачи и образцы, съ чего бы они могли лучшую науку перенимать; но только-де оный мастеръ имъ болѣе никакихъ отговорокъ не говаривалъ, только что ихъ манилъ день ото дня, и они въ такихъ его поманкахъ себя такъ

и донынѣ и отваживали, что можетъ-де быть когда пріидетъ и имъ какія задачи задастъ. А объявить до сего времени конторѣ на онаго мастера они не смѣли, чтобъ его не раздражить. Чего ради въ канцелярію Академіи наукъ сія промеморія и посылается, черезъ которую требуется, дабы канцелярія Академіи наукъ соблаговолила помянутому рисовальнаго искуства мастеру Гриннелу подтвердить накрѣпко, дабы онъ показанныхъ учениковъ Никифорова и Никитина обучалъ нескрытно, дабы они то рисовальное искуство совершенно обучить могли, понеже въ томъ на монетномъ дворѣ обстоитъ самая нужда, а они для того обученія и отосланы, и чтобъ тѣ ученики напрасно дни втунѣ не пропущали: ибо ради онаго рисовальнаго искуства они и рѣзному штемпельному дѣлу до сего времени не обучаются. И чтобъ въ небытность въ которые дни въ Академіи мастера повелѣно было обучать и подмастерью, который оное рисовальное искуство совершенно знать можетъ. И канцелярія Академіи наукъ о вышеписанномъ да благоворитъ учинить по Е. И. В. указу». (V, стр. 441 и 442).

Академія наукъ (8 декабря), принявъ во вниманіе это сообщеніе, постановила:

«Оному мастеру подтвердить накрѣпко, дабы онъ показанныхъ учениковъ Никифорова и Никитина обучалъ нескрытно и на дѣло-бы свое въ академическую рисовальную палату и въ оной надъ учениками надзираніе имѣлъ попрежнему, понеже живописная къ тріумфальнымъ воротамъ работа вся окончилась, дабы помянутые ученики рисовальному искуству совершенно обучиться могли, понеже въ томъ на монетномъ дворѣ обстоитъ нужда,—приказали: оному мастеру Гриммелю подтвердить, чтобъ онъ тѣхъ учениковъ обучалъ съ прилежаніемъ и въ небытность свою тому рисовальному художеству приказывалъ смотрѣть надъ оными подмастерью Качалову». (стр. 444).

Къ упомянутому въ промеморіи числу 24 марта относится запись, что академическій столяръ дѣлаетъ «для употребленія живописныхъ дѣлъ мастера Гриммеля» восемь палитръ орѣховаго дерева (76). 4 мая Гриммель доносилъ Академіи, что «сего мѣсяца съ натуры рисованіе днемъ начаться имѣетъ, и войлоки у оконъ многіе должны починить, а иные вновь сдѣлать должны» (127). Въ августѣ того же года, Академія, публикуя программу своихъ занятій, внесла въ нее, между прочимъ: «рисовать и малевать будетъ публично Іоганнъ-Эліасъ Гриммель, передъ полуднемъ отъ 10 до 12 часовъ а послѣ полудня, по вторникамъ, средамъ и четверткамъ, отъ 4-хъ до 6 час. съ живаго человѣка рисовать охотники будутъ» (303, 310). О стремленіи Гриммеля упрочить въ Академіи рисованіе съ натуры свидѣтельствуетъ слѣдующій документъ:

«По полученному ордеру отправились мы черезъ Стрѣльну и Петергофъ въ Дудергофъ на тамошнюю бумажную мельницу. И понеже мы нашли, что при помянутыхъ мѣстахъ весьма способно нѣкоторые проспекты и ландшафты срисовать, что теперь съ пользою употребить можно (гдѣ замысловъ отъ того, кто рисовать хочетъ, не требуется, но самая натура представляетъ), то должны мы Императорскую Академію наукъ о потребной къ тому бумагѣ репортовать: что бѣлая александрійская бумага нынѣ или завтра, по обѣщанію бумажнаго мастера, Академіи выдана будетъ, а сѣрая бумага, которую для употребленія въ рисовальной палатѣ, чтобъ ученикамъ съ натуры рисовать, бумажному мастеру поставить велѣно, помянутый мастеръ въ скоромъ времени сдѣлаетъ; но оный ожидаетъ только ордера, безъ котораго онъ ничего предпринять не можетъ» (V, 256).

Академическая канцелярія написала въ Коммерцъ-Коллегію о выдачѣ ей просимой бумаги съ Дудергофской мельницы: 2-хъ стопъ бѣлой александрійской бумаги малаго размѣра и 2-хъ стопъ большаго размѣра (257).

Въ предшествующей своей статьѣ (стр. 272), мы уже говорили объ академическомъ натурщикѣ, или, по выраженію тогдашнихъ документовъ, «живомъ человѣкѣ». Это былъ крестья-



Ноябрьскій вечеръ

картина Марка Фишера

Фототипія В. И. Ш[illegible] Спб. Почтамтская [illegible] № 13

щикъ Прокофій Ивановъ, нанятый по настоянію М.-Д. Гзель еще въ маѣ 1739 года за плату по 3 р. въ мѣсяцъ. Въ октябрѣ 1741 года онъ возбудилъ вопросъ о томъ, что онъ «не крѣпокъ» своему владѣльцу, «лейбъ-гвардіи измайловскаго полка солдату Ѳедору Саблину».

Въ особомъ челобитьи на Высочайшее имя отъ 17 февраля 1742 года, Саблинъ объяснилъ, что онъ, помѣщикъ «Новгородскаго уѣзда, Пречистенскаго и Мочинскаго погоста, деревни Стекловишны», отпустилъ крестьянскаго сына Прокофія Шилова, выдавъ ему на три мѣсяца «пашепортъ». Съ этимъ пашепортомъ, Шиловъ, по словамъ Саблина, нанявшись въ десіансъ-Академію, «не точію надлежащій оброкъ давать, но и податей Е. И. В. не платитъ».

«А для взятія онаго своего крестьянскаго сына изъ той работы —продолжаетъ Саблинъ— во оную де-сіансъ-академію многожды ходилъ, и во учрежденной при оной академіи конторѣ объ отпускѣ онаго моего крестьянскаго сына Иванова изъ работы и объ отдачѣ мнѣ частократно словесно просилъ, токмо присутствующіе въ той конторѣ иноземенъ Шумахеръ и секретарь Волчковъ въ томъ мнѣ отказали, и объявили, что-де тебѣ до него, Іванова, нѣтъ больше дѣла, и за тѣмъ сюда впредь не ходи» (стр. 41).

Въ отзывѣ своемъ на челобитье Саблина, Шумахеръ категорически отрицалъ это обвиненіе, относительно же злополучнаго натурщика, представлялъ, что Прокофій Ивановъ «къ рисованію съ натуры такъ способенъ, что Академія понынѣ ни одного человѣка лучше его найдти не можетъ», и что, «ежели часто-упоминаемаго Іванова не будетъ, то въ рисованіи и живописи съ живой натуры можетъ учиниться великая остановка». Приэтомъ Шумахеръ ссылался на указъ Петра Великаго отъ 18 іюня 1722 года, въ силу котораго разрѣшалось не выдавать учениковъ и работниковъ, «чьи бы они ни были, хотя и бѣглые явятся», «понеже интересенты фабрикъ объявляютъ, что за тѣмъ въ фабрикахъ ихъ чинится остановка» (42). Вмѣстѣ съ тѣмъ, Академія, объясняя, что она предложила Саблину 40 р. «на счетъ впредь заслуженнаго Прокофіемъ жалованья, выразила желаніе, «по указанной цѣнѣ человѣка купя, вмѣсто его, Іванова, отдать имъ по 10 рублевъ въ годъ изъ жалованья у него, Іванова, вычитая, ему, Саблину, ежегодно выдавать» (43). Какъ видно изъ рапорта въ Академію секретаря Волчкова (20 февраля 1742 г.), Академіи нужно было съ этимъ дѣломъ торопиться, «дабы отъ реченнаго Саблина и отъ командировъ его, измаиловскаго полка штабъ и оберъ-офицеровъ, его великокняжеской свѣтлости генералъ-фельдцейхместеру и кавалеру, свѣтлѣйшему князю, докучной просьбы болѣе не было» (47). Дѣйствительно, черезъ 2 дня, 22 февраля, состоялась продажа Прокофія Иванова за 70 рублей. Любопытно приэтомъ, что владѣлецъ крестьянской души, Саблинъ, не могъ самъ подписать купчей крѣпости, «а вмѣсто его, по его прошенію, лейбъ-гвардіи Семеновскаго полка писарь Иванъ Саблинъ руку приложилъ» (48). Затѣмъ послѣдовала резолюція Шумахера: «Понеже модель Прокофій Ивановъ симъ доволенъ, чтобъ помѣщику его,

Саблину. семьдесятъ рублевъ за него заплатить, а сіе число денегъ у него, Иванова, изъ жалованья ежегодно вычитать по препорціи, того ради, у него, Саблина, взятъ на имя Прокофія Иванова вѣчный отпускъ, а къ коммисару Камеру о выдачѣ ему, Саблину, 70 рублевъ денегъ послать указъ» (50).

Такимъ образомъ, Академія отстояла свою живую «модель»; но въ это время академическимъ мастерамъ было и не до обученія рисованью съ нея.

Въ началѣ сентября 1742 года предпринята была въ Петербургѣ, по поводу возвращенія Императрицы послѣ коронаціи, реставрація тріумфальныхъ воротъ, сооруженныхъ Минихомъ въ 1731 году. Объ участіи въ этомъ сооруженіи академическихъ художниковъ было говорено во второй нашей статьѣ (стр. 176). Первыя изъ этихъ воротъ стояли между Троицкимъ переулкомъ и Фонтанкою, у Аничкина моста; вторыя—между Мойкой и нынѣшней Большой Морской; третьи—у Адмиралтейства.

Относительно Аничковскихъ воротъ, извѣстный намъ академическій скульпторъ Оснеръ, въ своемъ рапортѣ, доносилъ, что украшающія ихъ «фигуры», числомъ семнадцать, «а при томъ еще четыре орла деревянные, стоящіе, по большей части сгнили». Новыя фигуры Оснеръ предлагалъ сдѣлать изъ липы, и просилъ отпустить для того пятнадцать бревенъ—«на головы, на руки и на ноги». По его смѣтѣ, поправка этихъ воротъ могла обойдтись въ 600 рублей.

Что касается до воротъ на Адмиралтейской сторонѣ, то Оснеръ писалъ, что тамъ «тридцать-три фигуры подобны съ прочими украшеніями», и выводилъ смѣту расходовъ по поправкѣ этого сооруженія въ 800 рублей. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ просилъ сообщить, «что̀ каждая фигура значить будетъ» (350). Этимъ дѣломъ занялся профессоръ Крузіусъ, представившій, затѣмъ, слѣдующій «прожектъ четыремъ планамъ новымъ тріумфальнымъ воротамъ» (351).

I. Первый главный планъ:

Ея И. В. сидитъ въ торжественной колесницѣ, имѣя на головѣ корону, въ правой рукѣ пальмовую вѣтвь, а лѣвою разсыпаетъ рогъ изобилія. Мудрость управляетъ конемъ, а колесница катится по пути, пальмами и цвѣтами усыпанному, у которато по одной сторонѣ побѣдительные знаки поставлены, а на другой стоитъ храмъ, у котораго на входѣ изображенъ портретъ Петра Великаго. На фронтонѣ видна надпись:

Memoriae rerum,
то есть
(для памяти дѣлъ).
Незабвенную память.

По правой рукѣ, побѣждаетъ Геркулесъ льва, и надъ нимъ летитъ Викторія съ лавровымъ вѣнцомъ къ Ея И. В.; по лѣвую сторону стоитъ Минерва, которая повелѣла Невѣрность, Глупость и Завпсть связать цѣпьми; надъ нею летигъ и Слава къ колесницѣ; на трубѣ ея виситъ кисть, на которой написано:

Auspiciis avgvstis,
то есть
(Благополучно начиная)
Благополучное начало.

Передъ колесницею идутъ Правда и Счастіе; на пути лежитъ Изобиліе съ символомъ здравія; съ самаго верху слетаетъ Меркурій съ развернутою бумагою, на которой написано:

Redit per vestigia patris
то есть
Возвращается по стопамъ отеческимъ.

II. Второй главный путь:

Ея И. В. портретъ, стоя при столѣ, на которомъ корона и скипетръ лежатъ, на что она руку положила; на другой сторонѣ стоитъ еще столъ, и пальмовая вѣтвь лежитъ съ надписью:

Utramqve simvl
то есть
Совокупно пріемлетъ.

III. Третій главный путь.

Коронованіе Ея И. В., которая сама себѣ корону полагаетъ, съ надписью:

Quod jus dedit religio confirmavit
то есть
(правомъ данное вѣра укрѣпляетъ)
Правомъ и вѣрою.

IV. Четвертый главный путь.

Ея И. В., имѣя на главѣ государственную корону, подаетъ правую руку столичному городу Санктпетербургу, который какъ на колѣнахъ стоящая женская особа впереди представленъ; лѣвою рукою принимаетъ она лавровый вѣнецъ, который лежащая предъ ногами ея и разнымъ оружіемъ окруженная Финляндія подаетъ съ надписью: Erigit spemnec spernit preces, то есть возстановляетъ надежду (и не презираетъ прошенія) и прошенію снисходитъ.

Къ каждому изъ этихъ плановъ Крузіусъ составилъ, кромѣ того, нижеслѣдующія эмблемы:

Эмблема къ новымъ тріумфальнымъ воротамъ.

Что къ первому боку надлежитъ, на которомъ планъ съ портретомъ Ея И. В. на торжественной колесницѣ приходится.

1. Орелъ, который въ обѣихъ ногахъ блистающую молнію несетъ, на котораго бѣжащій левъ, оглянувшись, смотритъ.—Sola adspectu—Однимъ взоромъ.
2. Орелъ летитъ къ явившимся седми звѣздамъ и полагаетъ на одну изъ нихъ узу. — Si libeat, passem et reliquis—Если бы хотѣлъ, то бы и прочимъ.
3. Орелъ и левъ кладутъ по мечу на вѣсы, но орловъ перевѣсилъ. Къ львовой чашкѣ приходитъ лисица и сыплетъ въ нее деньги, однако напрасно.—Non aequabit—Не перевѣситъ.
4. Геркулесъ удушаетъ Антея, поднявъ кверху.—Impar congressus majori—Съ сильнѣйшимъ не борись.
5. Лебедь, который ястреба терзаетъ.—Lacessita innocentia—Раздраженная невинность.
6. Левъ, стрѣлою уязвленный, которую онъ вытянуть хочетъ, однако не можетъ.—Haerebit—Не извлечетъ.
7. Бомба, изъ мортиры на воздухъ брошенная, при которой орелъ сидитъ.—Fulmini aemulus—Молніи подобенъ.
8. Пушка и шпага.—Vim vi—Силою силу.
9. Летящее пушечное ядро.—Obstantia sentiunt—Противное сокрушаетъ.
10. Пальмовое дерево, съ котораго орелъ вѣтвь срываетъ.—Decerpnet et posthac—(Впредь и больше отломитъ) И впредь будетъ срывать.
11. Двѣ короны—одна лавровая, а другая императорская.—Altera alteram meretur—Одна другой достойна.
12. Орелъ приноситъ лавровый вѣнецъ.—Propcram et tamen dignam—Скорая, но славная побѣда.
13. Левъ, у котораго хвостъ отсѣченъ, бѣжитъ въ пещеру, а отсѣченный хвостъ лежитъ подъ пальмою и мечемъ.—Securitas et gloria—Безопасность и слава.

Эмблема къ новымъ тріумфальнымъ воротамъ.

Что къ второму плану надлежитъ, на которомъ Ея И. В. портретъ изображенъ.

1. Ея И. В. высѣкаетъ долотомъ и молотомъ изъ необдѣланнаго камня до половины совершенное изображеніе Петра Великаго, съ надписью: Quod post patrem restat—Что родителемъ не совершено.
2. Орелъ несетъ два столпа Геркулесовы и летитъ къ явившейся сѣверной звѣздѣ.—Ultra fero—Далѣе несу.
3. Орелъ несетъ одною ногою громовую стрѣлу, а въ другой оливную вѣтвь.—Alii eligent—Путь другіе выберутъ.
4. Молодой орелъ взлетаетъ на воздухъ.—Vigor patris in me—Сила отческа во мнѣ.
5. Лебедь.—Candidior intus—Внутрь безпорочнѣйшій.
6. Стеклянный шаръ, въ которомъ звѣзда горитъ и во тмѣ свѣтится. — Externum ab interno—Внѣшнее отъ внутренняго.
7. Преизрядная вѣтвь съ плодами.—Stirpem arguit—Породу свою являетъ.

8. Зеленѣющее дерево полно плодовъ.—Species et utilitas—Красно и полезно.
9. Блистающій алмазъ.—Durabilis splendor—Непремѣнная ясность.
10. Зеленѣющее лавровое дерево, подъ которымъ стадо овецъ пасется.—Tuta ipsa tuetur—Безопасностью своею сохраняетъ.
11. Свѣтлая текущая рѣка.—Colorem fontis servat—Источнику подобна.
12. Цвѣтущая роза, на которую роса упадаетъ.—Semper coelum alet—Небо укрѣпитъ.

Эмблема къ новымъ тріумфальнымъ воротамъ.

Что къ третьему плану надлежитъ, на которомъ Ея И. В. коронація.

1. Солнце съ полемъ своимъ.—Semet coronat—Само себя вѣнчаетъ.
2. Орелъ летитъ кверху и ртомъ держитъ съ неба свѣшенную корону, въ одной ногѣ держитъ молнію, которою онъ опершагося льва одну лапу отбиваетъ, а другою высыпаетъ рогъ изобилія.—Omnia simul—Все купно.
3. Стѣна, на которой корона и скипетръ лежатъ и вѣсы правосудія висятъ. — Hic murus aheneus esto - Толь нерушимо утвердилося.
4. Много орловъ летятъ къ висящей въ облакахъ коронѣ, но краснѣйшій изъ оныхъ возлетѣлъ выше прочихъ.—Indoles valebit—Породою превосходитъ.
5. Государственная корона изъ облаковъ подается.—Detur ex iure — По праву дать достойно.
6. Магнитъ тянетъ къ себѣ желѣзную гирю.—Nullius auxilio—Своею силою.
7. Корона, сквозь которую проходитъ рогъ изобилія.—Decus et spes—Красота и надежда.
8. Императорскій тронъ съ короною и скипетромъ и изъ оружія поставленный знакъ побѣды.—Utrumque sine negatio—Обои безъ труда.
9. Корона стоитъ при зеркалѣ.—Reverentiam pulchritudo addit—Красота умножаетъ почтеніе
10. Горящій алтарь, на который корона и скипетръ изъ облаковъ упадаютъ.—Debita pietati—Благочестіе сего достойно.
11. Звѣзды, называемыя Корона, подъ которыми орелъ летитъ.—Pulcherima mundi—Краснѣйшая въ свѣтѣ.
12. Корона стоитъ на обелискѣ.—Erecta stabit—Высоко утвердится.

Эмблема къ новымъ тріумфальнымъ воротамъ.

Что къ четвертому плану надлежитъ, на которомъ изображено возвращеніе Ея И. В.

1. Потемнѣвшій Земной Шаръ освѣщается восходящимъ солнцемъ.—Redux laetior diem reddit—По возвращеніи яснѣе просвѣщаетъ.
2. Кокошъ (курица), за которой разныя стада цыплятъ спѣшно бѣгутъ.—Matrem omnes putant—За матерь всѣ почитаютъ.
3. Корабль на морѣ въ ночи и выходящій полный мѣсяцъ.—Redux plenior ducet—Въ большей полности меня управитъ.
4. Многіе орлы летятъ къ солнцу.—Et forma et virtus trahit—Красота и добродѣтель влечетъ насъ.
5. Фениксъ, къ которому прочія птицы слетаются.—Admiratio adducit—Удивленіе привлекаетъ.
6. Орелъ въ коронѣ, лавровый вѣнецъ ртомъ держащій.—Laeta reporto—Веселіе приношу.
7. Улей, на которомъ немного пчелъ сидитъ, однако матка пчелъ приходитъ совсѣмъ роемъ.—Tranquillitatem repert—Тишину возвращаетъ.
8. Солнце свѣтитъ изъ-за облаковъ и дождь прогоняетъ.—Absentia nil laesit, reditus favebit.—Отсутствіе не вредило, возвращеніе согрѣетъ.
9. Орелъ держитъ знамя и лавровый вѣнецъ.—Et decus et spolia reporto—Приношу красоту и добычу.
10. Дуга небесная.—Omnia serenabit—Общую даруетъ ясность.
11. Восходящее солнце.—Redit idem, sed blandior—То же восходитъ, но пріятнѣе.
12. Солнце тянетъ па одной сторонѣ къ себѣ воду, а на другой сторонѣ дождь идетъ на заранныя пашни.—Recepta reddit vitam—Возвратившись жизнь даетъ.

Для статуй, Крузіусъ давалъ слѣдующій распорядокъ:

Слава на самомъ верху, а потомъ восемь добродѣтелей: Благочестіе, Правосудіе, Великодушіе, Премудрость, Снисходительство, Тщивость, Бережливость, Постоянство. Напослѣдп восемь боговъ эллинскихъ: Побѣда, Счастіе, Изобиліе, Спасеніе, Безопасность, Добродѣтель, Честь, Вѣчность.

Кромѣ того, онъ предлагалъ размѣстить, внѣ главныхъ плановъ, еще слѣдующія 22 картины:

1. Отступленіе непріятельской арміи отъ Выборга, причемъ усматривается великій непорядокъ и многіе на мѣстѣ остающіеся мертвые. Картина сія должна представлять зимнее время и часть крѣпости, отъ которой идетъ, вслѣдъ за непріятелемъ, россійское войско.

2. Выступленіе въ поле всей россійской арміи.

3. Взятіе непріятельской засѣки.

4. Пожаръ въ крѣпости Фридрихгамской.

5. Ретирада непріятельская черезъ Кимень рѣку.

6. Вступленіе россійскаго войска въ оставленный отъ непріятеля со многою аммуниціею лагерь.

7. Россійскій корабельный и галерный флотъ передъ Гельсингфорскою гаванью.

8. Взятіе двухъ непріятельскихъ судовъ.

9. Россійскій лагерь подъ Гельсингфорсомъ и предложеніе шведамъ капитуляціи.

10. Россійскій генералитетъ въ большой ставкѣ собравшійся, которому присланные отъ шведской арміи подаютъ подписанную капитуляцію.

11. Занятіе постовъ при непріятельскихъ батареяхъ и вшествіе въ городъ россійскаго войска, вмѣстѣ съ отдачею артиллеріи и магазейновъ.

12. Прибытіе въ россійскій лагерь финскихъ полковъ, которые, положа оружіе, распущаются по домамъ.

13. Отправленіе шведовъ водою, причемъ изображено нѣсколько транспортныхъ судовъ, показывающихъ россійскому флоту данные имъ для свободнаго пропуска россійскіе пашпорты.

14. Взятіе Нишлотской крѣпости.

15. Взятіе Тавастгуса.

16. Прибытіе земскихъ депутатовъ къ россійскому генералитету и городъ Абовъ вдали.

17. Четыре трофея или знаки побѣдъ, всякими арматурами украшенные.

21–22. Двѣ пирамиды съ гербами великаго княжества Финляндскаго и знатнѣйшихъ тамошнихъ городовъ.

Надпись новымъ тріумфальнымъ воротамъ:

Августѣйшей Императрицѣ Елисаветѣ Петровнѣ, благополучной, великодушной, милостивой, по воспріятіи въ Москвѣ императорской короны назадъ возвратившейся, непріятеля побѣдившей, расширеніемъ имперіи благополучной, возстановленіемъ оныя безсмертной, Матери Отечества, утѣхѣ россійскаго рода, добродѣтелямъ отеческимъ преемницѣ, радостно и благоговѣйно подданство Ея сіи врата тріумфальныя соорудило.

Все это относилось къ новымъ воротамъ, у Зеленаго моста (нынѣ Полицейскаго). Для Аничковскихъ же воротъ Крузіусъ изобрѣлъ другой проектъ. Приводимъ его цѣликомъ, вмѣстѣ съ описаніемъ картинъ и эмблемъ, которыя, по идеи Крузіуса, должны были украшать вороты. Дѣлаемъ это въ томъ предположеніи, что приводимый документъ, подобно предыдущимъ, будетъ небезынтересенъ нашимъ читателямъ, какъ обрисовывающій тогдашнее направленіе художественнаго вкуса и фантазіи.

Прожектъ тріумфальнымъ Аничковымъ воротамъ.

1-я картина къ старымъ воротамъ. Ея И. В. изображена сидящею на престолѣ, съ короною на главѣ, а притомъ съ державою и скипетромъ въ рукѣ. Предъ Ея И. В. стоитъ горящій алтарь, на который колѣна преклоняющая Россія фиміамъ полагаетъ; около стоятъ россіяне, казаки, татары, лифляндцы, финляндцы, калмыки и другіе народы, въ разной одеждѣ и въ видѣ восклицанія, съ надписью: „Языкъ народовъ различенъ, но въ томъ токмо согласенъ, что Тя едину Матерь Отечества именуетъ“.

2-я картина. Представляетъ Императорскій Зимній Домъ, куда Ея И. В. въ образѣ Благополучія входитъ, а на дверяхъ входа слѣдующая надпись: „Возвратъ благополучія“. На облакахъ ѣдетъ въ колесницѣ Аврора, съ надписью: „Даръ сего радостнаго дня снисходитъ отъ Отца свѣтовъ“.

Эмблема къ старымъ тріумфальнымъ воротамъ, къ второму плану.

1. Рябчикъ съ своими цыплятами, которые собираются.—Audita matre congregantur—Услышавъ матерь, собираются.

2. Звѣзды, называемыя Касторъ и Полуксъ, показываются кораблю въ ночи.—Certius regar—Управленъ буду безбѣдно.

3. Птица возвращается съ пищею въ гнѣздо къ птенцамъ своимъ.—Quanta expectatio, tantum emolumentum—По великости ожиданія и польза.

4. Журавль возвращается къ своимъ дѣтямъ въ гнѣздо. — Pietas reducit — Благочестіе возвращаетъ.

5. Стадо съ пастухомъ.—Pascor dum ducar.—Твоимъ предводительствомъ пасется.

6. Увядающіе цвѣты, на которыхъ роса упадаетъ —Nondum defecti recreamur — Прежде умерщвленія паки оживаемся.

7. Виноградъ и виноградникъ.—Praesentia frequenti—Частымъ присутствіемъ.

8. Нива, которую пашутъ.—Nil sine domino - Ничего нѣтъ безъ господина.

9. Львица съ дѣтьми своими и близъ ея тигръ. — Hac praesente nil audebit — При ней не смѣетъ.

10. Якорь и кадило висятъ у короны.—Retinebant—Подкрѣпятъ.

11. Великій алмазъ лежитъ при коронѣ.—Alibi bene, sed in hac melius—Индѣ хорошо но здѣсь лучше.

12. Птица въ гнѣздѣ своемъ.—Hic quies mollissima—Здѣсь нѣжнѣйшій покой.

Эмблемы къ старымъ тріумфальнымъ воротамъ, гдѣ Ея И. В. сидитъ, а Россія предъ нею на жертвенникъ фиміамъ сыплетъ

1. Орелъ летитъ къ своему гнѣзду, въ которомъ птенцы головы къ нему подымаютъ.—Matrem agnoscunt—Матерь свою познаваютъ.

2. Громовая стрѣла.—Aliis terror, nobis tutela et lumen—Другимъ страхъ, а намъ свѣтъ и защита.

2. Изъ прекраснаго источника черезъ зеленые луга протекающая рѣка.—Fontis bonos—Честь источника.

4. Густое дерево подъ фонтаномъ.—Ornat et tegit—Украшаетъ и покрываетъ.

5. Орелъ возноситъ на тронъ великую жемчужину.—Unicam naverat — Едину отъ всѣхъ избранну.

6. Рядомъ летящіе журавли, которые за однимъ летятъ.—Consensus in optima—Съ общаго согласія избранному послѣдуемъ.

7. Жертвенникъ, на которомъ корона и скипетръ лежатъ.—Dignissima sede—Всѣхъ безопаснѣе.

8. Кедровый лѣсъ, въ которомъ одно дерево высотою всѣхъ превосходитъ и на вершинѣ своей корону имѣетъ—Coelo nutrita—Свыше избранное.

9. Столпъ, на которомъ фонарь горитъ и въ ночи по морю плывущимъ свѣтитъ.—Amicum lumen—Свѣтъ пріятный.

10. Фонтанъ.—Claritatem ex semet—Чистъ самъ собою.

11. Зажигательное стекло. — Ex coelo accenditur, in terra incendit. — Небесный жаръ на земли рождаетъ.

12. Императорская корона и лавровый вѣнецъ. — Altera alteram ornat — Взаимно другъ друга украшаютъ.

Картины къ двусторонним тріумфальнымъ воротамъ, которыхъ, кромѣ двухъ главныхъ плановъ, числомъ шестнадцать, а именно:

1. Лейбъ-кампанія въ парадѣ передъ Ея И. В.

2. Ея И. В., стоящая въ залѣ, посреди многочисленнаго собранія штатскихъ и военныхъ чиновъ, указываютъ на портретъ Петра Перваго, причемъ изъ около находящихся многіе держатъ въ рукахъ чертежи, инструкціи, указы, книги и прочее.

3 Ея И. В. знатному собранію всякія награжденія раздаетъ.

4. Встрѣча его королевскаго высочества владѣтельнаго герцога шлезвигъ-голштинскаго.

5. Аудіенція персидскаго посла

6. Трактаментъ при дворѣ, во время котораго курьеръ, вошедши, подаетъ Ея И. В. пакетъ съ письмами, на которыхъ лежитъ лавровый вѣнецъ.

7. Вся армія, въ парадѣ стоящая, которой показывается портретъ Ея И. В.

8. Выходъ россійскаго флота изъ Кронштадта

9. Торжественное вшествіе въ городъ съ отнятою у непріятеля артиллеріею.

10. Такое-жъ съ непріятельскими знаменами и штандартами.

11. Адмиралтейство, къ которому приводятся два, у непріятеля отнятыя, судна.

12. Положеніе ружія финскихъ и учиненіе отъ нихъ присяги о бытіи въ подданствѣ Ея И. В.

13—16. Четыре столба чести, на которыхъ лежатъ корона, скипетръ, лавровый вѣнецъ и пальмовая вѣтвь.

Прожектъ картинамъ и статуямъ къ Аничковымъ тріумфальнымъ воротамъ

Къ двойнымъ воротамъ надлежитъ, кромѣ изображеній на главныхъ планахъ, которыя высокославныя учрежденія въ государствѣ во время мира и войны и онаго цвѣтъ изображаютъ, статуи: на самомъ верху—Минерва, а потомъ восемь боговъ: Аполлонъ, Геркулесъ, Меркурій,

Марсъ, Нептунъ, Янь, Церера и Діана, а напослѣдк восемь ангеловъ, изъ которыхъ каждый что-нибудь держитъ, яко: рогъ изобилія, пальмовую вѣтвь, корону, трофеи, Меркурьевъ жезлъ, знамя съ надписью, циркуль и наугольникъ, глобусъ, книгу.

Разсмотрѣвъ эти проекты, Сенатская Контора запросила Академію, во что обойдутся картины и эмблемы. Гриммель и Глейцнеръ отвѣчали смѣтнымъ расчисленіемъ въ 1621 р.

Четыре дня спустя (30 сентября), въ промеморіи, посланной въ «учрежденную для тріумфальныхъ воротъ компанію», Шумахеръ заявлялъ, что «планы тріумфальнымъ воротамъ сдѣланы саженью выше, а полусаженью шире прежнихъ», и ставилъ на видъ невозможность исполнить живописную работу въ шесть недѣль за прежде-объявленную цѣну; къ этому онъ присовокуплялъ, что «того ради Академія наукъ бывшихъ сегодня въ оной вольныхъ живописцевъ отослала для договора о живописной работѣ въ учрежденную для тріумфальныхъ воротъ компанію» (368). На эту промеморію коммисія отвѣчала, что она предоставляетъ Академіи, если живописная работа обойдется дороже, «подрядить по присяжной своей должности» (373) и отсрочить исполненіе работы до перваго зимняго времени.

Такимъ образомъ, живописная работа по тріумфальнымъ воротамъ осталась за Академіей. Для исполненія этой работы опредѣлено тотчасъ-же устроить «живописныя камеры» въ квартирѣ академическаго контролера Гофмана, которому предоставлено нанять для себя, на счетъ Академіи, частную квартиру (374), а также четырехъ человѣкъ «для топленія печей въ живописныхъ камерахъ, для теренія красокъ и на посылки»; Гриммелю же посланъ слѣдующій приказъ:

Мастеръ Гриммель!

По полученіи сего, имѣть тебѣ въ работѣ живописныхъ картинъ новостроющихся тріумфальныхъ воротъ неусыпное радѣніе, и пріискать тебѣ живописныхъ мастеровъ и договориться о написаніи до нѣсколькаго числа картинъ, и по договорѣ, оную работу, сколько ихъ будетъ въ твоемъ смотрѣніи, раздѣлить, которыхъ во оной работѣ и понуждать, чтобъ остановки никакой не было. А за какую цѣну и кто таковъ вами къ той работѣ подряженъ и договоръ съ кѣмъ учиненъ будетъ, во Академію наукъ рапортовать, и оный договоръ въ канцелярію сообщить (стр. 375).

Спустя двѣ недѣли послѣ того, а именно 13 октября, согласно промеморіи изъ коммисіи строенія тріумфальныхъ воротъ, Гриммелю приказано было понедѣльно рапортовать о ходѣ его работъ (387). Вслѣдствіе этого, уже чрезъ три дня, Гриммель рапортовалъ:

Въ разсужденіи малеванія нынѣ не только семьдесять двѣ картины на холстъ нагрунтованы и въ рамки поставлены для новыхъ воротъ, такожъ и для Аничковыхъ воротъ сорокъ-два мѣста изготовлены, такъ что всякій малевальщикъ безъ замедленія приготовленный уже совсѣмъ холстъ получить можетъ, что по большей части уже и учинено, и четыре главные плана уже дѣйствительно дѣлаютъ, и три штуки къ новымъ воротамъ уже готовы, въ чемъ можно надѣяться, что къ послѣднимъ числамъ ноября мѣсяца всѣ картины намалеваны и исправлены будутъ (392).

Однако, въ началѣ ноября, отношенія между коммисіей по постройкѣ воротъ и Академіей обострились. 3-го ноября председатель коммисіи, Генингъ, отправилъ въ Академію слѣдующую промеморію:

„Понеже-де рѣчь носится, что маляры, которые для малеванія портретовъ отъ Академіи приняты, весьма худою работою дѣлаютъ и токмо портятъ, и время напрасно проходитъ, а портреты несходны, и изъ прочихъ-де картинъ по тому-жъ нечистою работою намалеваны, а деньги-де за тѣ портреты и картины въ выдачу опредѣлены немалыя; и хотя-де совѣтникъ Шумахеръ сіе и снялъ на себя, токмо-де онъ нынѣ содержится подъ арестомъ, и затѣмъ-де смотрѣнія ему имѣть не можно и того-бъ ради во Академію наукъ послать промеморію, чтобы она за тѣми малярами имѣла крѣпкое смотрѣніе, дабы означенные портреты Ея И. В. сходны и прочія картины хорошею работою сдѣланы были, а при пріемѣ-бъ оныя чрезъ искусныхъ маляровъ свидѣтельствовала: будетъ ли стоить ихъ худая работа той цѣны, что обѣщано имъ въ выдачу произвесть, или что они за то оцѣнятъ, дабы деньги напрасно не истратить и Ея И. В. портреты, какъ надлежитъ, добрымъ мастерствомъ и сходны сдѣланы были. А ежели и прочія картины, тако-жъ и эмблемы, худою работою сдѣланы будутъ, за то по усмотрѣніи той Академіи уменьшено-бъ было цѣною, или въ скоромъ времени приказано-бъ было подправить на ихъ коштъ искуснымъ малярамъ, а наипаче портреты Ея И. В. И, до того времени, пока оные переправлены не будутъ, денегъ всѣхъ имъ не платить. И сего ноября 4-го дня, по Ея И. В. указу и по опредѣленію коммисіи, велѣно въ Академію наукъ о дѣйствительномъ и сходномъ написаніи Ея И. В. портретовъ, тако-жъ и прочихъ картинъ и эмблемъ, добрымъ мастерствомъ, и чтобъ оные конечно при пріемѣ чрезъ искусныхъ мастеровъ въ томъ свидѣтельствованы были, и въ прочемъ, какъ по вышеписанному предложенію объявлено, о непремѣнномъ исправленіи во Академію наукъ писать промеморію. И Академія наукъ о томъ да благоволитъ чинить по Ея И. В. указу". (413).

Въ виду этого сообщенія коммисіи, Академія, въ лицѣ совѣтника своего Нартова, предложила Гриммелю:

1) «Чтобъ оный (Гриммель) о тѣхъ картинахъ крайнее стараніе имѣлъ, дабы оныя были сдѣланы самымъ лучшимъ мастерствомъ, тако-жъ бы краски покупаны и употребляемы были самыя хорошія, понеже справкою изъ оной коммисіи требовано отъ Академіи извѣстія, сколько къ живописной работѣ, сверхъ полученной суммы, тысячи рублевъ, еще денежной казны потребно будетъ, и для того-бъ онъ подважды самъ къ живописцамъ ходилъ и всего за ними смотрѣлъ и исправлялъ; 2) а если же въ чемъ тѣ картины явятся неисправны, то ему, Гриммелю, за работу денегъ не додавать, и тѣ картины освидѣтельствовать обрѣтающимся при дворѣ Ея И. В. живописцемъ Торсіемъ; 3) а ежели имъ, Гриммелемъ, въ малеваніи тѣхъ картинъ не исправлено и худо сдѣлано будетъ, то все взыщется на немъ, Гриммелѣ, безъ всякаго послабленія; 4) присланный сего ноября 4-го дня Ея И. В. портретъ отъ его высокографскаго сіятельства господина адмирала, сенатора и кавалера графа Николая Ѳеодоровича Головина, для написанія по оному портретовъ Ея И. В. къ тріумфальнымъ воротамъ самымъ лучшимъ мастерствомъ, отдать ему, Гриммелю, и притомъ ему объявить, чтобъ оный Ея И. В. портретъ содержалъ въ наиприлежнѣйшемъ храненіи у себя; 5) а по окончаніи всей живописной тріумфальнымъ воротамъ работы, оный Ея И. В. портретъ принесть ему, Гриммелю, обратно въ Академію наукъ, во всякой цѣлости. (414).

По случаю приготовлявшагося торжества пришлось работать и новому академическому мастеру, Штенглину, который тѣмъ временемъ пріѣхалъ въ Петербургъ. Предполагалось, при въѣздѣ Императрицы въ Петербургъ, поднести ей иллюстрированное описаніе тріумфальныхъ воротъ. Печатать это описаніе уже было некогда, а потому завѣдывавшій церемоніею въѣзда графъ Н. Ѳ. Головинъ приказалъ описаніе иллюстрировать рисунками «тушемъ». Въ помощь Штенглину назначили ученика Академіи Екима Внукова и адмиралтейскаго архитектора Бойеваля (420). 3-го декабря Штенглину послано подтвержденіе, чтобы онъ «эмблемы къ Аничковымъ воротамъ какъ возможно рисовалъ со всякимъ поспѣшеніемъ» (443). 16 декабря Штенглинъ сдалъ въ коммисію «тушеванною работою Ея И. В. портретъ и картины» и, вмѣстѣ съ тѣмъ, просилъ Академію о выдачѣ ему сорока рублей, согласно обѣщанію коммисіи (452).

Что касается до придворнаго живописца Тарсіи, то онъ, черезъ гофъ-интендантскую контору, сказался больнымъ и отъ ревизіи живописныхъ работъ отказался (435).

Сдавъ всю работу, исполненіе которой такъ торопила коммисія строенія тріумфальныхъ воротъ, Гриммель (3-го января 1743 года) рапортовалъ въ академическую канцелярію:

«По присланнымъ изъ коммисіи строенія тріумфальныхъ воротъ и канцеляріи отъ строенія промеморіямъ велѣно въ Академіи написать живописныя картины, которыя мною какъ къ новымъ, такъ и къ Аничковымъ воротамъ исправлены наемными живописными людьми во всякой исправности и во оныя мѣста отосланы, которыя уже по надлежащимъ мѣстамъ и прибиты. А на вышеупомянутыя обои тріумфальныя ворота принятыя деньги, тысяча-шестьсотъ-тридцать-два рубля, какъ на краску, такъ и мастеровымъ людямъ, употреблены всѣ въ расходъ; которыхъ денегъ нынѣ за неимѣніемъ, достальныхъ живописнымъ мастерамъ выдать не изъ чего, которые за свой трудъ требуютъ неотступно. И по смѣтѣ оной живописной работы, нынѣ надлежитъ требовать на расплату достальныхъ живописнымъ мастерамъ и работнымъ людямъ, безъ которыхъ при той работѣ обойдтись было невозможно, къ прежде отпущенной суммѣ: отъ коммисіи строенія тріумфальныхъ воротъ—шестисотъ-семи рублевъ, канцеляріи отъ строенія—семисотъ рублевъ, итого тысячи-трехсотъ-семи рублевъ. Того ради Академія наукъ о требованіи вышепомянутой суммы изъ показанныхъ мѣстъ на расплату съ достальными наемными живописцами что соблаговолитъ? (478).

Академическая канцелярія, въ лицѣ Нартова и Волчкова, приняла во вниманіе, что

«обѣщано ему (Гриммелю) при вступленіи въ живописную, какъ къ новымъ, такъ и Аничковымъ воротамъ работу, денно и нощно черезъ три мѣсяца продолжающіеся неусыпные труды въ инвенціяхъ и стараніи, надзираніемъ надъ живописцами, въ покупкахъ и содержаніи красокъ и поправленіи картинъ, въ полученной въ Академіи суммы изъ коммисіи строенія тріумфальныхъ воротъ и канцеляріи отъ строенія награжденія, котораго же и понынѣ не получалъ". (479).

Академія полагала, что за работу къ обоимъ воротамъ надлежитъ ему, «по самой истинѣ и справедливости, безъ всякаго излишества взять триста рублевъ» (479). Въ такомъ духѣ промеморію опредѣлено послать въ коммисію. Но коммисія не только отказалась вознаградить Гриммеля по заслугамъ, но и пустилась оспаривать всѣ его счеты, что̀ заставило Академію возражать коммисіи слѣдующимъ образомъ:

«Академическій живописецъ Гриммель съ служителемъ своимъ Ферштеромъ въ скорѣйшемъ заготовленіи такъ великихъ картинъ денно и нощно трудился, и его превосходительство господинъ генералъ-лейтенантъ и кавалеръ де-Геннигъ ежедневно въ его, Гриммелевы, покои своею особою приходя, къ скорѣйшему окончанію живописной работы понуждать изволилъ, ободряя его къ тому милостивымъ обѣщаніемъ довольнаго за сей великій трудъ награжденія, которое онъ, Гриммель, по самой справедливости заслужилъ и весьма того достоинъ. Что-же коммисія въ промеморіи своей объявляетъ, якобы мастеру Гриммелю награжденія давать не за что, а отъ кого-де сіе награжденіе обѣщано, о томъ якобы коммисіи не извѣстно: и сіе обѣщаніе ему, Гриммелю, отъ его превосходительства господина генерала и кавалера де-Геннига персонально и изустно учинено. А что реченный Гриммель довольнаго награжденія за многія свои къ живописной къ тріумфальнымъ воротамъ работы достоинъ, о томъ въ сей коммисіи, а особливо Академіи наукъ, довольно извѣстно. Но понеже реченная коммисія сіе многими трудами и по справедливости заслуженное ему, Гриммелю, награжденіе вовсе отрицаетъ, да той же Академіи тушевальный мастеръ Штенглинъ за труды свои половины денегъ, то есть двадцати рублевъ, для оной же коммисіи понынѣ не получили, которыя имъ при тогдашнемъ поспѣшеніи работою отъ его-жъ высокопомянутаго превосходительства, господина генерала и кавалера, милостиво и неоднократно обѣщаны,—то Академія онымъ своимъ служителямъ, а именно мастеру Гриммелю съ гезеленомъ его, Ферштеромъ, тушевальному мастеру Штенглину, принуждена будетъ дать позволеніе о сихъ своихъ заслуженныхъ и немалыми трудами заработанныхъ деньгахъ въ Правительствующемъ Сенатѣ просить. Что же принадлежитъ до ста-пятидесяти рублевъ, о которыхъ коммисія требуетъ извѣстія, куда и по какимъ указамъ употреблены: и оныя деньги, сто-пятьдесятъ рублевъ, за неимѣніемъ въ Академіи денегъ на дачу самымъ бѣднѣйшимъ служителямъ заслуженнаго жалованья, по академическому опредѣленію употреблены. И дабы коммисія о строеніи тріумфальныхъ воротъ благоволила оныя деньги зачесть въ число тѣхъ денегъ, которыя Академія наукъ по счетамъ своимъ отъ оной коммисіи получить имѣетъ. А что тою же отъ коммисіи промеморіею требуется извѣстіе о недостающихъ по счетамъ отъ коммисара четырехъ рубляхъ, отъ эконома Герфорта употребленныхъ на провозъ красокъ и прочихъ матеріаловъ четырехъ рубляхъ, и они, коммисаръ и экономъ, сіи деньги подлинно на коммисіонныя нужды издержали. А чтобъ у извощиковъ и другихъ безграмотныхъ людей, которые оныя вещи возили, въ алтынѣ и въ пяти копейкахъ росписки брать, и то дѣло весьма невозможное. Довольно того, что они сіи деньги подлинно въ расходъ употребили, въ книгу у себя записали и оными не покорыстовалися. А что мастеръ Гриммель господину генералу-лейтенанту и кавалеру де-Геннигу словесно доносилъ, будто на заплату живописцамъ за работу денегъ меньше объявленныхъ шестьсотъ рублевъ: и на тѣхъ его словахъ Академія основаться не можетъ, но должна по даннымъ его руки счетамъ и дополненіямъ вѣрить, изъ которыхъ и поданные въ коммисію счеты сочинены. Подмастерье Ферштеръ на данные ему три рубля пятьдесятъ копеекъ горшки, ковшики, пузыри, ведра и прочіе необходимые матеріалы купилъ, и то самая истина,

А чтобъ ему. Ферштеру, купивши у носящихъ ведра и ковшики, также на торгу пузыри и горшки покупая, въ грошахъ и алтынахъ брать у бабъ и безграмотныхъ людей росписки, и то вышеобъявленному весьма невозможное-же дѣло; но токмо все у него записано, котораго числа насколько чего куплено. А ежели сему совѣстному онаго Ферштера объявленію коммисія увѣряться не изволитъ, и то въ ея волѣ. А на что и куды мастеръ Гриммель выданныя ему деньги, двадцать-пять рублевъ, употребилъ, о томъ при промеморіи сообщить письменный видъ, и чтобъ коммисія строенія тріумфальныхъ воротъ отпустила въ Академію наукъ достальныхъ на расплату съ живописными и другими мастерами, по приложенному извѣстію, денегъ пятьсотъ-сорокъ-одинъ рубль». (501, 502).

Коммисія, съ своей стороны, возражала, что прибавка эмблемъ, за которую Академія назначила въ счетѣ 2 р. 56 к., была произведена адмиралтейскими парусниками, и они, за эту работу, по договору удовлетворены, окладнымъ жалованьемъ отъ коммисіи (521). Въ концѣ-концовъ, она согласилась, за сведеніемъ всѣхъ счетовъ, выдать 174 р. «мастеру и подмастерью въ награжденіе» (ibid), но не иначе, какъ по указу Правительствующаго Сената. Относительно же работы Штенглина по исполненію рисунковъ къ описанію тріумфальныхъ воротъ, оцѣненной Академіей въ 120 р., коммисія находила, что этотъ трудъ и 20-ти не стоитъ; «къ тому же онъ (Штенглинъ) то рисованіе исправлялъ на покупныхъ отъ коммисіи припасахъ, да онъ же человѣкъ жалованный» (522).

Столь неожиданное рѣшеніе коммисіи смутило даже самаго генерала Генинга, такъ что онъ счелъ нужнымъ подать свое особое мнѣніе, слѣдующаго содержанія:

«1743 года, февраля въ 3-ій день. Хотя въ преждеучиненномъ въ коммисіи строенія тріумфальныхъ воротъ генваря 25-го дня сего 743-го году опредѣленіи и написано, что живописному мастеру Гриммелю за исправленіе къ новопостроеннымъ тріумфальнымъ воротамъ живописной работы награжденія давать не за что, и то опредѣленіе съ прочими присутствующими той коммисіи мною подписано, однако нынѣ особливо свое мнѣніе объявляю, что его, Гриммеля, хотя онъ человѣкъ и жалованный, но за прилагаемые отъ него при исправленіи той живописной работы въ инвенціяхъ и управленіяхъ картинъ непрестанные многіе труды выдачею денегъ наградить надлежитъ, а коликимъ числомъ, въ томъ полагаюсь въ высокое разсужденіе Правительствующаго Сената, понеже при томъ исправленіи, малеваніи и рисованіи во всемъ болѣе его, Гриммеля, труды были (стр. 522).

Въ выраженіяхъ, сходныхъ съ этимъ особымъ мнѣніемъ, Генингъ выдалъ Гриммелю аттестатъ о хорошемъ выполненіи имъ всего заказа (551).

Но расплаты все-таки не было. Поэтому Гриммель вошелъ, 8 марта, въ Сенатъ съ прошеніемъ о выдачѣ ему награжденія за работу (556). Съ своей стороны, и Академія писала въ Сенатъ о томъ же (622); но чѣмъ кончилось это дѣло, не видно изъ документовъ, напечатанныхъ въ настоящемъ томѣ «Матеріаловъ». Во всякомъ случаѣ, вся эта исторія обрисовываетъ въ весьма непривлядномъ свѣтѣ условія, въ какихъ находился тогда художественный трудъ въ полупросвѣщенной Россіи.

Намъ пришлось уже коснуться дѣятельности Штенглина. Изъ переписки Штенглина по поводу его приглашенія въ Петербургъ, мы привели кое-что еще въ предыдущей своей статьѣ (стр. 271). Вотъ что̀ писалъ изъ Петербурга профессоръ Штелинъ своему земляку 7-го іюля 1741 года:

«Государь мой! Получивши чрезъ господина Гриммеля, который сюда недавно благополучно прибылъ, ваши изрядныя штуки въ черномъ художествѣ *), предлагалъ оныя въ Академію наукъ такимъ образомъ, что на другой день вамъ, государю моему, желаемую резолюцію получилъ. Того ради поздравляю васъ симъ о принятіи васъ въ россійскую императорскую службу и вкратцѣ увѣдомляю, чтобъ вы къ пути пріуготовились. Деньги для пути вашего, или вексель на то, въ скоромъ времени съ контрактомъ вашимъ къ вамъ присланы будутъ. Жалованье будете имѣть по 400 рублевъ, или по 800 гульденовъ на годъ. Также имѣю я стараніе, и уже нѣсколько обнадеженъ, о полученіи вами 500 рублевъ или 100 гульд. на годъ. Я же всегда стараться буду своихъ господъ земляковъ, которые по своему искуству достойными себя показали, здѣсь въ хорошее состояніе привесть. Къ тому жъ уповаю вамъ безденежно квартиру и дрова получить. Между тѣмъ, изволите вы, государь мой, съ нынѣшняго числа о полученіи инструментовъ и прочихъ здѣсь потребныхъ вещей, для произведенія вашего художества въ дѣйство, попеченіе имѣть. Станковъ для печатанія купферстиховъ имѣемъ мы здѣсь довольное число, какъ съ колесами, такъ и съ желѣзными размахами, съ валами и безъ валовъ. А о желѣзныхъ валахъ, о какихъ господинъ Гриммель объявляетъ, намъ неизвѣстно. Для того извольте исправную модель совершеннаго станка для печатанія чернаго дѣла, притомъ же довольное число вашихъ инструментовъ, особливо тѣхъ, которые больше истираются, на нѣсколько лѣтъ съ собою привезть. Ежели вы желѣзные валы за потребные быть думаете, то извольте оныхъ также съ собою привезти. Я бы желалъ, чтобъ можно было цѣлый станокъ средней величины легко разобрать и убрать, то-бъ сіе еще лучше, и модели бы не надобно было. Что до расходу касается, то буду стараться, чтобъ вамъ напередъ нѣсколько денегъ дано было, а буде сіе учинено не будетъ, то я, по крайней мѣрѣ, вамъ порука въ томъ, что издержанныя вами деньги обратно вамъ заплачены будутъ. Господинъ Гриммель здѣсь весьма доволенъ и увѣдомляетъ васъ безъ сумнѣнія слѣдующимъ письмомъ о томъ, что я вамъ здѣсь дѣлаю. Въ скоромъ времени уповаю вамъ контрактъ и вексель переслать».

Въ прибавленіи:

«Пробы рѣзьбы на деревѣ, которыя господинъ Гриммель съ собою привезъ, не чистой работы и не довольнаго искуства для нашего здѣшняго употребленія. Для того господину Гессу въ Санктпетербургѣ нечего дѣлать. Ежели же вы искуснаго мастера или подмастерья сыскать и пробъ съ собою привезть можете, то прошу о томъ всячески стараніе имѣть. Ваше малерованіе въ миніатурѣ можетъ вамъ здѣсь также полезно быть; для того извольте довольное число тому потребной краски, пергаментъ, кисти и пріуготовленной слоновой кости въ готовности имѣть».

16 февраля 1742 года, Штенглинъ прибылъ въ Петербургъ, о чемъ и записано въ журналѣ Академіи (111). 17-го апрѣля Академія заключила съ нимъ слѣдующій контрактъ:

«По Всевысочайшему указу Ея И. В. Государыни Императрицы Елизаветы Петровны, Самодержицы Всероссійской, въ Императорской Академіи наукъ тушевальнаго дѣла съ мастеромъ Іоганномъ Штенглиномъ заключенъ контрактъ слѣдующій:

Помянутый Іоганнъ Штенглинъ опредѣляется тушевальнаго дѣла мастеромъ на пять послѣдующихъ лѣтъ, и обѣщается Ея И. В. о высокомъ интересѣ по всякой возможности стараться, данныхъ ему людей и учениковъ въ его художествѣ обучать вѣрно и по ихъ понятію приводить въ совершенство; все, что ему отъ Академіи для инвентированія и для рисованія, сколько касается до его должности, дано будетъ, отправлять со всякимъ прилежаніемъ, а на сторону кому бы то ни было безъ вѣдома Академіи ни подъ какимъ видомъ ничего не дѣлать.

Напротивъ сего, имѣетъ ему изъ академической казны производиться жалованье съ готовою квартирою, дровами и свѣчами, по пятисотъ рублей въ годъ, и оное жалованье будетъ получать по третямъ года, считая съ 16 числа мѣсяца февраля сего текущаго года, въ которое время онъ сюда пріѣхалъ и явился, не вычитая посланныхъ ему на проѣздъ ста рублей, также и пятидесяти рублей за привезенные съ нимъ къ должности надлежащіе инструменты.

Ежели же онъ, Іоганнъ Штенглинъ, по прошествіи вышепомянутыхъ пяти лѣтъ, болѣе въ академической службѣ быть не захочетъ, то долженъ онъ Императорскую Академію о томъ за годъ напередъ увѣдомить, откуда ему его аппитъ безъ всякаго задержанія данъ будетъ. Въ Санктпетербургѣ» (111 и слѣд.).

Около этого времени, Академія, по всей вѣроятности, въ разсчетѣ на пріѣздъ Штенглина, 12 марта 1742 г., рѣшила уволить Вортмана, «понеже онъ въ отправленіи дѣлъ своей должности надлежащей ревности и прилежанія не выказалъ, черезъ что время и употребленное на него жалованье напрасно утрачено» (65).

Впрочемъ, Вортманъ не ушелъ со службы. По крайней мѣрѣ, въ іюлѣ (2-го числа) онъ подписывается, попрежнему, гридоровальнаго дѣла мастеромъ въ просьбѣ своей объ устрой-

---

*) Гравированіе «черной манерой».

ствѣ въ домѣ, гдѣ онъ жилъ, надворной печи для печенія хлѣбовъ (270), о чемъ и сдѣлано Шумахеромъ надлежащее распоряженіе. Очевидно, онъ выждалъ болѣе благопріятнаго для него времени, и 26 іюля подалъ прошеніе, на которое была положена Шумахеромъ слѣдующая резолюція:

«Сему просителю, мастеру Вортману, быть въ академической службѣ попрежнему, съ старымъ жалованьемъ, для того, что онъ, послѣ прежняго своего отрѣшенія, безпрестанно при Академіи трудился, и симъ доношеніемъ обѣщаетъ ревность со усердіемъ своимъ къ академической услугѣ дѣйствительно оказать; чего ради имени его изъ списку не выключать и заслуженнаго жалованья у него, Вортмана, за сей годъ не вычитать. И о томъ къ комисарству послать указъ» (287).

Вскорѣ послѣ того, Шумахеръ потерялъ въ Академіи власть. Она перешла къ Нартову и осталась за нимъ и по освобожденіи Шумахера изъ-подъ ареста. При Нартовѣ возстановлено было все прежнее значеніе Вортмана. Въ обычной инструкціи по Академіи, данной въ декабрѣ 1742 г., сказано, между прочимъ:

«Въ рисовальной палатѣ смотрѣніе имѣть по старшинству надъ всѣми учениками и подмастерьями мастеру Вортману, и кто зачѣмъ не будетъ, противъ вышеписаннаго рапортовать. А подмастерью Соколову о матеріалахъ приходныя и расходныя книги подъ смотрѣніемъ содержать и погодно въ канцелярію Академіи наукъ при рапортахъ вносить, для отсылки въ ревизіонъ-коллегію» (474).

Въ заключеніе обзора свѣдѣній относительно привлеченія въ Петербургъ новыхъ художественныхъ силъ, укажемъ на находящійся въ академическихъ бумагахъ переводъ контракта съ Іосифомъ Валеріани, заключенный въ Венеціи 30 января 1743 г. Изъ этого документа не видно, чтобы призывъ названнаго мастера декораціонной живописи въ Россію имѣлъ какое бы то ни было отношеніе къ Академіи; надо полагать, что контрактъ сообщенъ былъ ей только для перевода на русскій языкъ. Тѣмъ не менѣе, приводимъ здѣсь этотъ контрактъ, какъ имѣющій нѣкоторый интересъ для исторіи первыхъ шаговъ европейскаго искуства въ нашемъ отечествѣ.

«По сему партикулярному контракту, которому имѣть ту же силу, якобы оный публичнымъ нотаріусомъ здѣшняго города, Венеціи, сочиненъ былъ, опредѣляется въ службу Ея И. В. Всероссійской, господинъ Іосифъ Валеріани, чиномъ перваго инженера и маляра театральнаго, на три года, для изобрѣтенія и малярованія украшеній и махинъ и управленія всего того, что къ театру двора Ея И. В. потребно будетъ, также и для строенія новаго театра, ежели Ея И. В. соблаговолитъ ему оное приказать; однакожъ съ такимъ договоромъ, чтобъ ему токмо подъ дирекціею Ея И. В. музыки директора или капельмейстера быть и только отъ нихъ приказы получать. Къ тому же обязуется онъ вывесть съ собою другаго достойнаго италіанскаго маляра, для исполненія его идей и изобрѣтеній, и платить оному свои собственныя деньги; токмо даны будутъ помянутому маляру деньги на путевые расходы, да квартира и потребное число дровъ».

Съ другой стороны, обѣщаю я, нижеподписавшійся, по силѣ пожалованной отъ Ея И. В. мнѣ власти, вышеобъявленному господину Валеріани жалованье, тысячу-пятьсотъ рублевъ на годъ, квартиру и дрова, какъ ему, такъ и женѣ его и другому италіанскому маляру, также и потребныя деньги для возвратнаго его пути въ Италію, жены его и реченнаго маляра, безъ всякаго его убытка.

А когда онъ къ какимъ-нибудь до театра касающимся вещамъ употребленъ будетъ, то отъ Императорскаго двора дано будетъ все, что ему потребно къ дѣланію украшеній и махинъ, ибо онъ только обязанъ употреблять свое знаніе, свою персону и работу свою къ службѣ Ея И. В.

Кромѣ того, надлежитъ ему дать потребное число людей для исправленія своихъ изобрѣтеній, и всѣ мастеровые люди, которые на работу опредѣлены будутъ, должны у помянутаго господина Валеріани въ командѣ быть.

Что-жъ касается до его жалованья, то получать ему оное марта съ 1-го числа 1742 года.

Во увѣреніе сего подпишется сей контрактъ отъ обѣихъ договаривающихся сторонъ.

Ея И. В. капельмейстеръ Францоа Арая подписался своею рукою.

Іосефъ Валеріани подписался своеручно (491—492).

Обратимся къ фактамъ инаго рода, въ которыхъ Академія наукъ являлась въ роли составительницы коллекцій, имѣющихъ важное значеніе для распространенія художественнаго вкуса и знаній. Мы разумѣемъ дѣятельность ея, какъ хозяйки перваго въ Россіи музея—«Кунсткамеры». Въ V-мъ томѣ «Матеріаловъ» мы находимъ нѣсколько указаній относительно постепеннаго пополненія послѣдней новыми предметами.

Такъ, 10 апрѣля 1742 г., Академія купила отъ оберъ-коммисара Лобмана, сверхъ другихъ рѣдкостей, двѣнадцать картинъ, за 100 рублей. По приказанію Шумахера, оцѣнку имъ сдѣлалъ Гриммель (100).

Вскорѣ послѣ того, серію художественныхъ вещей доставила Кунсткамерѣ конфискація «Биронныхъ пожитковъ», послѣдовавшая 29 мая 1742 года (149). Приводимъ списокъ этихъ вещей словами документа:

«Два портрета Императора Петра Великаго, финифтяные на мѣди.

Два портрета Императрицы Екатерины Алексіевны, финифтяные на мѣди: одинъ оправленъ въ серебрѣ и былъ осыпанъ каменьями (нынѣ искра малая), другой въ футлярѣ хазовомъ, выклеенъ бархатомъ зеленымъ.

Два портрета финифтяные-жъ, на мѣди, князя Меншикова.

Его-жъ портретъ, за стекломъ, на мѣди, оправленъ золотомъ; на другой сторонѣ, на финифти синей, имя его.

Жены его три портрета, на финифти; позади положена серебряная дощечка вызолочена.

Два маленькіе, финифтяные на мѣди.

Портретъ на кости; на немъ двѣ химики (?).

Компасъ во оправѣ мѣдной на концѣ.

Разныхъ картинъ на полотнѣ, большихъ и малыхъ, седмь.

Шесть въ рамахъ деревянныхъ, въ томъ числѣ одна осьмиугольная.

Три картины разныя, безъ рамъ.

Два портрета въ круглыхъ рамахъ, вызолоченныхъ же.

Бывшаго герцога курляндскаго на полотнѣ, въ золотыхъ деревянныхъ рамахъ, да сына его, Петра, въ золотыхъ же деревянныхъ рамахъ.

Портретовъ Меншиковыхъ и фамиліи его, на полотнѣ писанныхъ, четыре, да за стеклами четыре-жъ.

Портретъ въ золоченыхъ рѣзныхъ большихъ рамахъ съ короною».

31 мая того же года, вдова секретаря Коровина предложила Академіи купить оставшіеся у нея послѣ ея мужа эстампы и «фигуры». Для ихъ оцѣнки были командированы Штенглинъ, Гриммель и Трезини (150).

Еще 30 мая 1735 года, послѣ смерти графа Брюса, президентъ Академіи, баронъ Корфъ, доносилъ въ Кабинетъ Ея Величества:

«Понеже извѣстно, что между оставшимся имѣніемъ послѣ умершаго генерала-фельдмаршала графа Брюса находятся многія курьезныя вещи, яко: книги и инструменты, до древности принадлежащія вещи, рѣдкія монеты и каменья, которыя онъ отчасти на пути, съ Е. И. В. блаженныя и вѣчно достойныя памяти Петромъ Первымъ въ Германію воспріятымъ, а отчасти здѣсь великимъ трудомъ и иждивеніемъ собралъ; но понеже о томъ весьма сожалѣть надлежитъ, ежели такое превзрядное собраніе расточено будетъ, или такимъ людямъ въ руки достанется, которые ни въ свою, ни въ общую пользу оныхъ употребить не могутъ, того ради предложить, не соблаговолено ли будетъ такіе способы употребить, которыми бы то отвращено было. Ежели-бъ оныя дорогія и рѣдкія вещи въ кунстъ-камерѣ, на особливомъ мѣстѣ, сохранены были, то бы сіе помянутому генералу-фельдмаршалу и его потомкахъ въ честь и славу, а рачителемъ наукъ и знаній въ пользу и увеселеніе служило, и притомъ можетъ быть, чтобъ и другимъ великимъ знатнымъ людемъ для полученія своему имени такими учрежденіями безсмертныя славы поощреніе придало» (Матер., т. II, стр. 728).

Это представленіе было уважено, и для пріема Брюсовскихъ куріозитетовъ были командированы въ Москву нотаріусъ Хри-

стофъ Тидеманъ и копіистъ Иванъ Пухартъ (т. II. стр. 779—781). 15-го сентября 1735 г., Тидеманъ доносилъ, что, за распутицей, вещи эти провезти невозможно, но, наконецъ, 19 декабря, вся коллекція была благополучно доставлена въ Петербургъ (т. II. 837). 22 января слѣдующаго года состоялось распоряженіе о передачѣ ея частью въ библіотеку Академіи, частью въ Кунсткамеру, по принадлежности (т. III, стр. 18). Тогда же постановлено сдѣлать подробную опись этимъ вещамъ. Однако, документы за слѣдовавшіе затѣмъ годы о Брюсовой коллекціи умалчиваютъ, и только теперь, 15 марта 1742 года, кабинетъ Ея Величества обратился въ Академію съ такимъ запросомъ:

«Покойнаго генерала-фельдмаршала графа Брюса куріозныя вещи, а именно: золотыя и серебряныя медали, такожъ и инструменты, картины и книги, въ Академію наукъ въ которомъ году и по какому указу взяты, и сколько ихъ, и какихъ именно, и имѣется-ль тѣмъ всѣмъ вещамъ, насколько ихъ будетъ, подробная оцѣнка?» (т. V. 151).

Вслѣдствіе этого, Шумахеръ сдѣлалъ распоряженіе о сообщеніи въ Кабинетъ реестра Брюсовскимъ вещамъ. Приводимъ изъ этого реестра списокъ предметовъ художественнаго значенія:

Картины или шелдереи:

1) Царь Иванъ Васильевичъ.
2) Царь Өедоръ Іоанновичъ.
3) Царь Борисъ Өеодоровичъ Годуновъ.
4) Григорей рострига, онъ же Отрепьевъ.
5) Царь Василей Іоанновичъ Шуйской.
6) Царь Михаила Өеодоровичъ.
7) Царь Алексѣй Михайловичъ.
8) Царь Өеодоръ Алексѣевичъ.
9) Царь Іоаннъ Алексѣевичъ.
(Рамы во всѣхъ вызолочены).
10) Лотъ съ дочерьми (рамы золочены).
11) Время (рамы мѣстами вызолочены и высеребрены); въ лѣвой рукѣ держитъ часы, въ правой косу, которой сѣно косятъ.
12) Малеръ славный.
13) Малеръ другой.
14) Малерова жена.
(у всѣхъ рамы золочены.)
15) Король агленской въ черной епанчѣ. (съ) звѣздою (Безъ рамъ).
16) Нагой мужикъ, руки прикованы къ горѣ, ноги къ дереву; на немъ сидитъ орелъ, печень ѣстъ *) (Безъ рамъ).
17) Дѣвица нагая, лежащая на подушкѣ; при ней женщина съ неба деньги въ подолъ принимаетъ **) (Въ черныхъ рамахъ).
18) Два ландшафта: написаны куры, утки (Въ черныхъ рамахъ).
19) Два ландшафта: написаны горы, древа (Безъ рамъ).
20) Фрукты и цвѣты написаны (Безъ рамъ).
21) Картина ночная: Христово явленіе (Безъ рамъ).
22) Ночная: два мужика при свѣчѣ (Безъ рамъ).
23) Ночная: одинъ мужикъ, да женщина: при нихъ свѣча и голова мертвая (Въ черныхъ рамахъ).
24) Ночная: мужикъ съ женщиной при свѣчѣ мышь ловятъ (Безъ рамъ).
25) Мужикъ кота держитъ (Безъ рамъ).
26) Рыба, при ней плетенка, лукъ, ножикъ (Въ черныхъ рамахъ).
27) Старикъ сѣдой, по груди (Въ черныхъ рамахъ).
28) Женщина волосы чешетъ, стоючи въ водѣ (Въ золоченыхъ рамахъ).
29) Двѣ деревенскія картинки, написаны съ дѣтьми (Въ черныхъ рамахъ).
30) Ландшафтъ съ кораблями (Въ черныхъ рамахъ, на доскѣ).
31) Почтарь или охотникъ, на сѣрой лошади, въ красномъ кафтанѣ (На доскѣ, въ синихъ рамахъ)

*) Очевидно, Прометей, прикованный къ скалѣ.
**) Даная и золотой дождь.

32) Вознесеніе Христово, на бумагѣ напечатано, наклеено на доскѣ (Въ черныхъ рамахъ).
35) Картина на полотнѣ: женщина младенца держитъ (Безъ рамъ).
36) Картина на полотнѣ написана: женщина, сжавъ руки, поясная (Безъ рамъ).

Кромѣ картинъ, въ имуществѣ Брюса находилась обширная, по тому времени, библіотека, поступившая также въ Академію. Въ ней заключалось немало сочиненій по части архитектуры и другихъ отраслей искусства.

29 мая 1742 года, унтеръ-библіотекарь Иванъ Таубертъ донесъ академической канцеляріи, «что въ сообщенной канцеляріи конфискаціи изъ конторы въ Академію наукъ росписи конфискованнымъ пожиткамъ, которые съ публичнаго торга проданы быть имѣютъ, означено нѣсколько медалей, картинъ и другихъ вещей, которыя кажутся быть куріозны»; приэтомъ Таубертъ приложилъ реестръ такихъ вещей. Въ виду этого, Шумахеръ рѣшилъ:

«Объ оныхъ вещахъ канцеляріи конфискаціи въ контору послать промеморію и при оной сообщить реестръ, и требовать, чтобъ благоволила оная контора тѣ вещи, какъ прежде требованныя по двумъ отъ Академіи промеморіямъ, такъ и нынѣшнія, отобравъ, прислать въ Академію, а въ продажу не употреблять, понеже оныя для куріозу при Академіи весьма быть потребны. А для того разбору и пріему послать Андрея Богданова, о чемъ къ нему послать ордеръ (151).

О какихъ конфискованныхъ вещахъ идетъ здѣсь рѣчь, видно изъ слѣдующаго предписанія Тауберту, отъ 16 іюня:

«Унтеръ-библіотекарь господинъ Таубертъ! По полученіи сего, по приложенному присемъ реестру, извольте принять отъ Андрея Богданова взятыя имъ изъ коммисіи разобранія писемъ Остермана разныя книги и письма и записать въ обыкновенный каталогъ, которыя извольте, запечатавъ академическимъ клеймомъ, поставить въ надлежащія мѣста, а оному Богданову въ пріемѣ отъ него показанныхъ книгъ и писемъ дать квитанцію (259).

Затѣмъ, въ августѣ (10 числа), въ коммисію «о описи пожитковъ, деревень и разобранія долговъ Остермана» Академія посылаетъ двухъ живописцевъ—Гриммеля и Стенгеля (очевидно, Штенглина) (306—307).

Имъ же было поручено освидѣтельствовать картины «бывшаго фельдмаршала Миниха» (ibid).

Все вышеизложенное въ достаточной мѣрѣ показываетъ намъ хаотическое состояніе, въ какомъ находилось то отдѣленіе высшаго ученаго учрежденія, на которое возложены были заботы о насажденіи и развитіи художествъ въ Россіи. Предъ нами прошло уже 18 лѣтъ соединеннаго существованія Академій наукъ и художествъ, которое было совершенно нераціонально по самой своей идеѣ.

Это отлично понималъ А. Нартовъ, еще незадолго до смерти Петра Великаго предлагавшій отдѣлить художественную часть отъ Академіи наукъ. Весьма естественно, что теперь, стоя во главѣ этого учрежденія, онъ вспомнилъ о своемъ проектѣ и снова возбудилъ вопросъ объ его осуществленіи. Онъ вошелъ въ Сенатъ со слѣдующимъ донесеніемъ:

---

*) См. «Вѣстн. изящн. искуствъ», т. IV, стр. 203.

«Въ прошломъ, 1724 году, въ декабрѣ мѣсяцѣ, при жизни блаженныя и вѣчно достойныя памяти Государя Императора Петра Великаго, поданъ былъ отъ меня Его Императорскому Величеству письменный проектъ о учрежденіи академіи художествъ, съ росписаніемъ, который и соизволилъ Е. И. В. за благо принять и ко утвержденію къ пользѣ своему отечеству намѣреніе возымѣлъ и собственною своею рукою росписаніе о академіи художествъ по классамъ написалъ. По которому намѣреніе имѣлъ опредѣлить на содержаніе помянутой академіи художествъ денежную сумму сверхъ Академіи наукъ и не сообщая съ тою академіею художествъ. подъ надзираніемъ особливаго директора. И для сочиненія той академіи художествъ повелѣлъ имѣющемуся нынѣ архитекту Михаилу Земцову къ строенію департаментовъ, по росписанію отъ меня. 115 покоевъ планъ сочинить. На что у помянутаго архитекта Земцова планъ былъ сочиненъ, который и понынѣ у него. Земцова, имѣется; токмо за кончиною Е. И. В. жизни, какъ на содержаніе той особливой отъ де-сіансъ-Академіи на академію художествъ денежной суммы по намѣренію Его Величество не опредѣлилъ и сочиненнаго чертежа собственною своею рукою не подписалъ. Къ тому-жъ и въ прочихъ государствахъ имѣютъ быть академіи наукъ подъ смотрѣніемъ президента, а академіи художествъ подъ смотрѣніемъ директора, и между собою въ разности отстоятъ. и помѣшательства ни въ чемъ не чинится. А какой то ради силы поданный отъ меня былъ Е. И. В письменный проектъ и на то собственною Е. И. В. рукою писанное росписаніе. съ которыхъ при семъ доношеніи Правительствующему Сенату во благое разсужденіе сообщаю точныя копіи» (890).

Имѣло ли это представленіе какія-либо послѣдствія — покажутъ намъ дальнѣйшіе, пока еще не изданные документы архива Академіи наукъ. Отъ того времени, до котораго доведенъ разсмотрѣнный нами V-й томъ Матеріаловъ для исторіи этого учрежденія, остается еще четырнадцать лѣтъ до 1758 года — эпохи основанія въ Россіи самостоятельной академіи художествъ, и еще нѣсколько томовъ должно появиться въ свѣтъ, прежде чѣмъ будетъ вполнѣ исчерпанъ этотъ періодъ первыхъ, шаткихъ и невѣрныхъ шаговъ европейскаго искуства въ нашемъ отечествѣ. Пожелаемъ же, чтобы печатаніе предпринятаго Академіей наукъ столь полезнаго и любопытнаго сборника шло быстрѣе, чѣмъ до сей поры.





Мозаики и фрески Кіево-Софійскаго собора.

Статья Д. АЙНАЛОВА и Е. РѢДИНА.

Хотя лѣтописный разсказъ объ испытаніи вѣры св. Владиміромъ и объ отправленіи имъ посольства въ Царьградъ для точнаго ознакомленія съ греческой религіей и заподазривается нашими учеными со стороны его исторической вѣроятности, однако, во всякомъ случаѣ, нельзя не видѣть въ немъ яснаго свидѣтельства о томъ, что Византія, со своей высокой культурой и христіанствомъ, оказывала сильное вліяніе на древнюю Русь. Конечно, знакомство послѣдней съ церковнымъ богослуженіемъ Византіи, съ роскошью и благолѣпіемъ ея храмовъ, началось не со времени легендарнаго посольства, а гораздо раньше, во время походовъ руссовъ на Царьградъ, во время пребыванія тамъ княгини Ольги, которая была принята со всею помпою церемоніала византійскаго двора; конечно, она видѣла богослуженіе въ св. Софіи, потому что приняла христіанство. При Ольгѣ находилось въ то время сорокъ русскихъ апокрисіаріевъ, постоянно жившихъ въ Константинополѣ по торговымъ дѣламъ.

Такими-то путями культурная жизнь Византіи не только становилась близко знакомою Руси, но и проникала въ нее. Мы не въ состояніи вообразить себѣ теперь, какъ высока была, въ культурномъ отношеніи, жизнь нашихъ предковъ

до монгольскаго нашествія: памятники быта, открываемые въ почвѣ Южной Россіи—эмали тонкой византійской и русской работы *), золотыя и серебряныя украшенія—представляютъ незначительныя данныя, проливающія свѣтъ на утонченность жизни культурныхъ слоевъ народа. Замѣчательно въ данномъ случаѣ, что лѣтопись и всѣ остальные источники совершенно умалчиваютъ о томъ драгоцѣнномъ родѣ живописи—мозаикѣ, которымъ были покрыты стѣны замѣчательнѣйшей русской церкви, св. Софіи въ Кіевѣ, какъ о явленіи довольно обыкновенномъ на христіанскомъ Востокѣ и Западѣ; между тѣмъ, эти мозаики, будучи разсматриваемы въ связи съ мозаиками Златоверхо-Михайловскаго монастыря и Десятинной церкви **), указываютъ на то, что выполненіе такихъ обширныхъ работъ, какъ украшеніе стѣнъ мозаикой, не могло производиться безъ существованія мѣстной мастерской.

Св. Софія основана, по свидѣтельству лѣтописи ***), на томъ мѣстѣ, гдѣ Ярославъ, вмѣстѣ съ варягами, кіевлянами и новгородцами, отразилъ опасное нападеніе печенѣговъ на Кіевъ. Въ память этой битвы, на слѣдующій за нею годъ (въ 1037), великій князь заложилъ св. Софію - митрополью, и «украси ю златомъ и серебромъ и сосуды (иконы многоцѣнными. И. Х.) церковными, въ ней же обычныя пѣсни Богу воздаютъ въ годы обычные».

Самое названіе митрополичьей церкви: «св. Софія», находится въ связи съ св. Софіей константинопольской. Церквей, посвященныхъ имени св. Софіи, можно указать на Востокѣ громадное количество. У насъ, въ Россіи, ихъ было въ X—XI вв., въ двухъ центрахъ, Кіевѣ и Новгородѣ, по двѣ. Названія церквей, знаменитыхъ въ Константинополѣ и на Востокѣ, переходили въ Русь вмѣстѣ съ церковными уставами, византійской духовной образованностію и культурой. Имя св. Софія—«Премудрость Божія»—означаетъ самого Іисуса Христа, какъ Второе Лицо Св. Троицы. Премудрость Божія ведетъ родъ человѣческій по предназначенному пути; весь Ветхій Завѣтъ служилъ прообразомъ Новаго Завѣта, и тайное, непостижимое домостроительство Господне закончилось воплощеніемъ Сына Божія и искупленіемъ человѣческаго рода. Въ этихъ краткихъ словахъ заключается христіанское воззрѣніе на эпопею жизни человѣческаго рода. Это простое, но глубокое воззрѣніе на премудрость Божію и легло въ основаніе росписи храма.

По стѣнамъ главнаго нефа или корабля располагались эпизоды Ветхаго Завѣта. Вѣрующій постепенно переходилъ отъ одной прообразовательной сцены къ другой и достигалъ, такимъ

*) Напримѣръ, золотая діадема съ эмалевымъ изображеніемъ Деисуса и русской надписью «Павелъ», найденная въ Кіевѣ и пріобрѣтенная Императорскимъ Эрмитажемъ.

**) При построеніи настоящей Десятинной церкви на мѣстѣ древней были найдены остатки мозаичныхъ украшеній.

***) Лѣтопись, изд. Археогр. Ком., Спб. 1845, стр. 65—66.

образомъ, до рубежа Ветхаго и Новаго Завѣтовъ; здѣсь иногда находилось изображеніе Премудрости Божіей, а за нимъ, въ поперечномъ перекрестьѣ, помѣщались изображенія новозавѣтныхъ событій — сцены земной жизни Спасителя, начиная съ благовѣстія объ Его рожденіи и кончая Его искупительною смертью. Въ алтарѣ обыкновенно помѣщалось изображеніе таинства евхаристіи—образъ закланія Христа и искупленія человѣческаго рода; въ раковиновидномъ сводѣ алтаря, или же куполѣ,—образъ Христа вознесшагося, Вседержителя и установителя земной и небесной Церквей. Такова, въ общихъ чертахъ, роспись Палатинской капеллы, собора Монреале и др. Иногда, вслѣдствіе особыхъ условій, при которыхъ созидалась церковь, напр., если она строилась въ честь того или инаго святаго, Богородицы или Христа, если имѣлись въ виду особенныя цѣли, зависѣвшія отъ назначенія храма быть или простою церковью, или митропольею,—частности росписи обыкновенно измѣнялись, но общій ея смыслъ оставался одинъ и тотъ же: домостроительство Божіе, приведшее родъ человѣческій ко спасенію.

Сохранившіяся мозаики и фресковая роспись Кіево-Софійскаго собора позволяютъ возстановить общую идею, лежавшую въ ея основаніи. Эта церковь назначалась быть митрополичьей и группировать около себя, какъ около центра, нарождавшееся христіанство. Поэтому, ея роспись посвящена главнымъ заступникамъ и патронамъ Церкви. Въ алтарѣ изображена фигура Пресв. Дѣвы, заступницы за Церковь—прекрасный мозаическій образъ («Нерушимая стѣна»); въ главномъ жертвенникѣ представлена жизнь апостола Петра, въ діакониконѣ—жизнь праведныхъ Богоотецъ Іоакима и Анны и Богородицы до Рождества Христова; въ двухъ крайнихъ придѣлахъ, Арх. Михаила и св. Великомученика Георгія—образы святыхъ, которыхъ русская церковь брала себѣ въ покровители и заступники.

Мозаичная роспись кіевской св. Софіи расположена въ куполѣ и въ алтарѣ. На двухъ столбахъ тріумфальной арки изображена первая благая вѣсть (εὐαγγελισμός, благовѣщеніе) о рожденіи Искупителя *). На сѣверномъ столбѣ представленъ архангелъ Гавріилъ въ бѣлыхъ одеждахъ, благословляющій правою рукою и держащій въ лѣвой рукѣ мѣрило; на южномъ столбѣ, Пречистая Дѣва-Марія, въ голубомъ одѣяніи, стоитъ, держа въ рукахъ пурпурную шерсть и веретено, въ знакъ того, что благовѣстіе застигло ее за работой надъ пурпурной пряжей. Внутри алтаря изображены, въ нижнемъ поясѣ, святители Церкви: Епифаній, Климентъ, Григорій Богословъ, Николай, Стефанъ, Лаврентій, Василій Великій, Іоаннъ Златоустъ, Григорій Нисскій, Григорій Чудотворецъ—прекрасныя, близкія къ лучшимъ порт-

*) Изображеніе этой сцены, равно какъ и другихъ описываемыхъ ниже, см. въ Атласѣ изданномъ Императорскимъ Археологическимъ Обществомъ: «Древности Россійскаго Государства, Кіевскій Софійскій Соборъ», вып. I—IV, Спб, 1881—1887.

ретнымъ изображеніямъ, мозаичныя фигуры *). Внизу они изображаются, какъ столпы Церкви, а въ алтарѣ, какъ ближайшіе преемники Христа, Великаго Архіерея. Надъ святителями помѣщено символическое изображеніе таинства Евхаристіи подъ двумя видами **): стоя подъ киворіемъ, за престоломъ, Христосъ, какъ священникъ, преподаетъ шести апостоламъ, подходящимъ къ Нему справа, хлѣбъ, а шести другимъ, приближающимся слѣва, вино. Это замѣчательное изображеніе имѣетъ свою исторію и вызвано въ византійскомъ искуствѣ необходимостью наглядным образомъ подтвердить догматъ причащенія подъ двумя видами. Оно помѣщается обыкновенно въ алтарѣ, гдѣ приготовляются вещества для Евхаристіи, между тѣмъ какъ «Тайная Вечеря», трактуемая согласно съ евангельскимъ разсказомъ, изображается или въ рефекторіи (трапезѣ), или на хорахъ, какъ мы видимъ это, напр., въ томъ же Кіево-Софійскомъ соборѣ. Параллельно со сценой Евхаристіи, вверху тріумфальной арки были изображены Ааронъ***) и, быть можетъ, Мельхиседекъ. Надъ сценой Евхаристіи, въ алтарѣ, въ верхней части (въ конхѣ) абсиды, представлена Пречистая Дѣва ****) съ воздѣтыми за насъ чистыми руками. Лиловый пурпурный мафорій пышно ниспадаетъ съ ея плечъ; изсине-лиловая стола подпоясана и образуетъ множество складокъ; на челѣ и на плечахъ—три бѣлыхъ креста, на поручахъ—по золотому кресту. Изъ-за алаго пояса свѣшивается бѣлый платъ съ изображеніемъ креста, расшитый и украшенный красной бахромой. На ногахъ Богородицы — красные сапожки, усвоенные ей, какъ царицѣ, согласно принятому въ Византіи обычаю, дозволявшему носить роскошную красную обувь только лицамъ царскаго происхожденія. Богородица стоитъ на подножіи. Типъ ея лица изобличаетъ 30—35-ти лѣтній возрастъ: оно имѣетъ удлинненную форму и выражаетъ строгое спокойствіе. Въ самой манерѣ выполненія этой иконы, въ драпировкѣ и подборѣ цвѣтовъ, замѣтно преувеличенное изящество византійскаго стиля, который нагромождаетъ складки на складки и любитъ эффектъ пестроты тоновъ—особенность, которую мы находимъ и въ сценѣ Евхаристіи.

Изображеніе Богородицы является еще въ катакомбной живописи. Изъ V столѣтія извѣстны въ большомъ количествѣ изображенія ея съ Младенцемъ на рукахъ. Въ распространеніи этого образа можно, съ большой вѣроятностью, видѣть учительное изображеніе, возникшее въ виду ересей, которыя утверждали, что Марія не есть Богородица. Такія изображенія Богоматери «Одигитріи» пользуются особымъ почитаніемъ и до настоящаго времени. Положеніе же Маріи съ воздѣтыми руками, безъ Младенца, выражаетъ въ ней одновременно и Пречистую Дѣву, и

*) Атл., л. 6, р. 19, 20.

**) Атл., IV в., л. 5.

***) См. рис. 3 въ соч. «Кіево-Софійскій соборъ. Изслѣдованіе древней мозаической и фресковой живописи» Д. Айналова и Е. Рѣдина. Спб. 1889, стр. 65.

****) Атл., л. 3, р. 15.

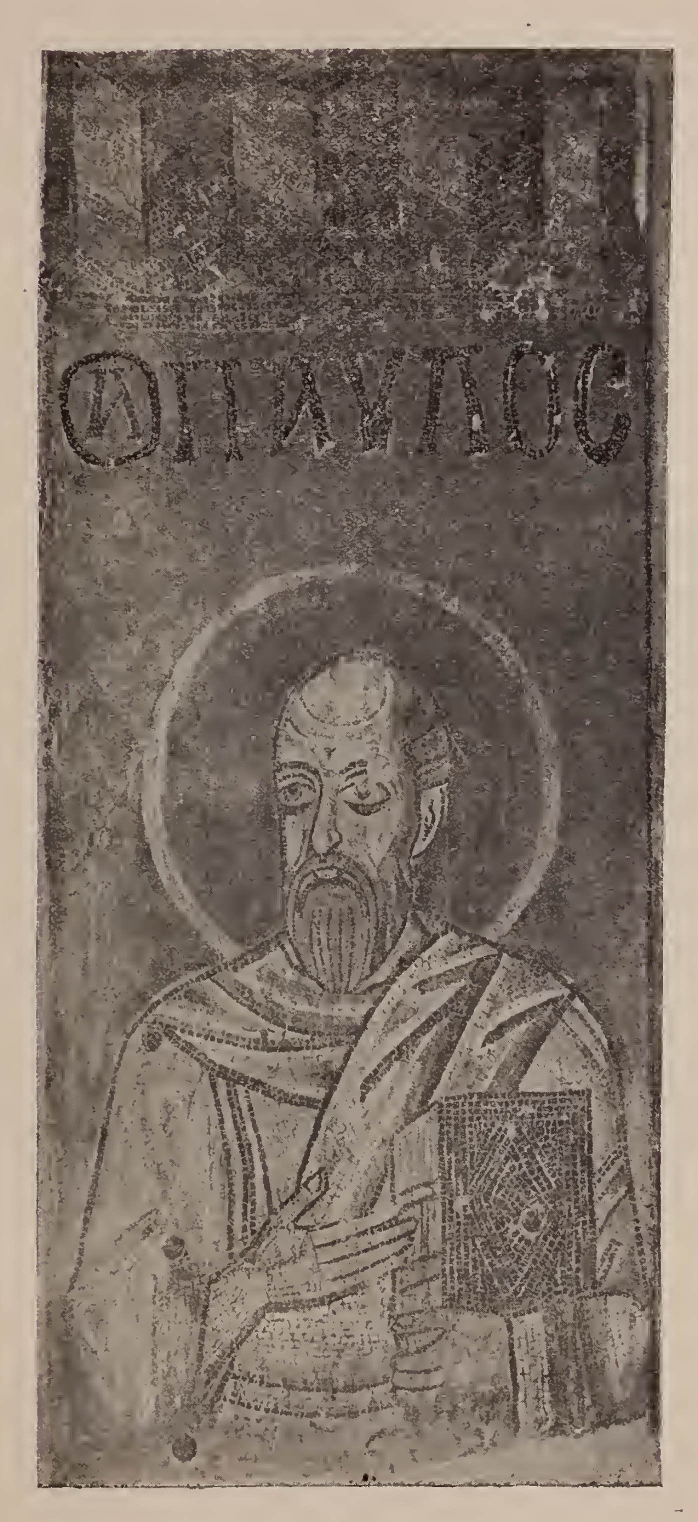


Рис. 1.

Матерь Божію. Еще въ катакомбахъ встрѣчается женская фигура оранты, въ которой видятъ символическое изображеніе церкви, согласно уподобленію отцовъ Церкви, сравнивавшихъ синагогу съ Ліею, а Церковь изъ язычниковъ — съ Рахилью, и т. п. Эта фигура оранты является затѣмъ въ сценѣ Вознесенія, Христова уже какъ изображеніе Маріи съ оставшимся, однако, значеніемъ Церкви земной. Въ алтарѣ кіевскаго собора Пречистая Дѣва изображена также, какъ олицствореніе земной Церкви. Богородица представлена въ видѣ оранты, а это обстоятельство, равно какъ и то, что оранта постоянно встрѣчается въ сценѣ Вознесенія Господня, позволяетъ намъ находить связь этого образа съ купольной композиціей, которая передаетъ эту сцену лишь въ самыхъ общихъ чертахъ.

Двѣнадцать апостоловъ (изъ нихъ сохранилась лишь поясная фигура апостола Павла, рис. 1), были изображены на пилястрѣ между окнами; они представлены были стоящими и указывающими на Евангеліе, какъ его провозвѣстники. Надъ ними— четыре архангела, размѣщенные по четыремъ странамъ свѣта, какъ вожди небесныхъ силъ вокругъ изображенія Христа-Вседержителя, находящагося въ медальонѣ, въ самомъ центрѣ купола. Изъ нихъ сохранился лишь одинъ (рис. 2): онъ одѣтъ въ голубой хитонъ и лоронъ, богато украшенные драгоцѣнными камнями и золотымъ шитьемъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ лабарумъ (родъ знамени), а въ правой—державу съ изображеніемъ креста; на головѣ у него—повязка, или стемма; лицо его—правильно и красиво.

Изображеніе Христа-Вседержителя въ византійскомъ искуствѣ встрѣчается весьма часто и принадлежитъ къ числу наиболѣе замѣчательныхъ. Въ немъ выразились многовѣковыя усилія христіанской мысли, старавшейся развить и уяснить ученіе о тріединомъ Богѣ, о догматѣ св. Троицы. Первые христіане не могли видѣть ни въ Ветхомъ, ни въ Новомъ Завѣтѣ, никого, кромѣ Христа, вслѣдствіе чего изображеніе Бога-Отца въ памятникахъ искуства первыхъ временъ почти совсѣмъ не встрѣчается. Отсутствіе такихъ изображеній продолжается и впослѣдствіи, такъ что во всѣхъ сценахъ творенія, въ церкви св. Марка въ Венеціи и въ Монреальскомъ соборѣ, является собственно не Богъ-Отецъ, а Іисусъ Христосъ. Въ виду того, что, по свидѣтельству, напр., евангелиста Іоанна, «Видящій Меня, видитъ пославшаго Меня» (Іоанн. XII, 45) и т. п., личность Бога-Отца тождественна съ Христомъ, художественная практика стремилась къ тому, чтобы изображеніемъ Спасителя замѣнить фигуру Бога-Отца, котораго никто никогда не видѣлъ, «ниже видѣти возможетъ». Картины Апокалипсиса, имѣвшія громадное вліяніе на искуство V, VI, VII столѣтій, оказали его и въ данномъ случаѣ, и черты Бога «сидящаго на престолѣ, подобнаго Сыну Человѣческому», запечатлѣлись въ характеристикѣ Христа-Вседержителя, какъ онъ называется въ Апокалипсисѣ. Образъ Все-

держителя, которымъ искуство выражало вообще тріединаго Бога, всегда отличается монументальностью, серіозностью, величіемъ и строгостью типа: лицо обрамлено округлой большой бородой; назарейскіе волосы, овалъ лица и его цвѣтъ придаются фигурѣ согласно преданію о ликѣ Христовомъ. Этими чертами явс твенно отличается образъ Вседержителя отъ образа собственно Спасителя, представляемаго съ мягкими чертами лица, съ раздвоенной



Рис. 2.

бородкой, и т. д. Въ высшей степени интересную надпись вокругъ изображенія Христа-Вседержителя находимъ въ Палатинской капеллѣ: «Небо служитъ Мнѣ престоломъ, а земля есть подножіе ногъ Моихъ, говоритъ Господь Вседержитель». Въ такомъ строгомъ и величественномъ видѣ изображенъ Христосъ и въ центрѣ купола Кіево-Софійскаго собора (рис. 3). Одежду его составляютъ роскошный голубой гиматій и лиловый хитонъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ закрытое евангеліе, а правою рукою, какъ обыкновенно,

благословляетъ двуперстно. Въ данномъ случаѣ, Христосъ-Вседержитель является какъ основатель Церкви небесной, земные представители которой, апостолы, изображены ниже его, а заступница и образъ Церкви земной — Богородица - оранта — представлена въ алтарѣ, въ абсидѣ. Такимъ образомъ, мозаи-



Рис. 3.

ческая роспись, въ главныхъ своихъ чертахъ, даетъ идею о единеніи Церквей небесной и земной. Эта послѣдняя установлена и укрѣплена подвигами святыхъ и ихъ мученическою смертью; согласно съ этимъ, изображенія мучениковъ и святыхъ помѣщены на аркахъ, поддерживающихъ куполъ, и по столбамъ,

подпирающимъ плафоны. Въ четырехъ аркахъ подъ куполомъ Софійскаго собора были изображены сорокъ севастійскихъ мучениковъ *); но изъ нихъ сохранилось до нашего времени только пятнадцать. Это—прекрасныя, выполненныя глубокими и сочными тонами фигуры, передающія древнѣйшіе типы мучениковъ. Надъ тріумфальной аркой, въ лункѣ свода, помѣщенъ такъ называемый Деисусъ **), т. е. композиція, представляющая Богородицу и Іоанна Предтечу, молящихся предъ Христомъ-Спасителемъ. Это изображеніе приходится какъ разъ на центральномъ кирпичѣ арки, на замкѣ свода, и явилось здѣсь вслѣдствіе уподобленія замковаго камня, опоры свода, со Христомъ, опорою Церкви. Композиція Деисуса извѣстна въ иконографіи неранѣе IX, X в. Составилась она, очевидно, тогда, когда Богородица и Іоаннъ Креститель стали почитаться какъ будущіе ходатаи за человѣчество предъ Судьею на Страшномъ Судѣ, что̀ доказывается надписями на свиткахъ въ ихъ рукахъ. Композиція эта носитъ слѣды вліянія церемоніала византійскаго двора, а именно поклоненія придворныхъ сановниковъ императору въ позѣ адораціи.

Надъ восточной и западной арками купола сохранились фрагменты изображеній Еммануила со свиткомъ и Богородицы.

Исчисленными изображеніями исчерпывается циклъ мозаичной росписи собора.

Интересно то обстоятельство, что мозаики, по преобладанію той или иной цвѣтовой гаммы, распадаются на двѣ группы. Мозаики купола и алтаря, за исключеніемъ фигуръ святителей, представляютъ свѣтлую гамму тоновъ: голубая и розовая (чисто византійскія) краски образуютъ прозрачные переходы къ свѣтло-коричневому, отъ бѣлаго—къ зеленому, желтому, голубому и пр. тонамъ. Драпировки изобилуютъ множествомъ складокъ, расположеніе которыхъ не лишено своеобразнаго изящества, современнаго самой мозаикѣ. Таково, напр., изображеніе Пречистой Дѣвы и апостоловъ въ сценѣ Евхаристіи. Эта особенность указываетъ на то, что произведеніе явилось въ такой средѣ, гдѣ быстро мѣнявшіеся вкусы отражались на искуствѣ,—въ средѣ, которую можно назвать столичной. Напротивъ того, мозаики, изображающія сорокъ мучениковъ и святителей, даютъ впечатлѣніе иной среды—такой, въ которой шаблонъ держался цѣлые вѣка и съ трудомъ поддавался новымъ вѣяніямъ, именно среды провинціальной. Художникъ-мастеръ, самъ того не замѣчая, воспроизводитъ древній, близкій къ лучшимъ преданіямъ, образъ святаго, пишетъ его просто и колоритно. Цвѣтовая гамма здѣсь—темная: темно-зеленый и пунцовый тона употреблены рядомъ съ индиго, коричневый тонъ согрѣтъ вишневымъ, и т. п. Такія сочетанія цвѣтовъ даютъ глубокую и ласкающую глазъ гамму.

---

*) Атласъ. л. 2 и 10. р. 12—16.
**) Атл.. л. 7. р. 25.

Для построенія и украшенія кіевскаго храма мастера были вызваны, какъ извѣстно, изъ Константинополя; но византійская столица, весьма вѣроятно, не могла одна удовлетворить запросу на художниковъ, которые требовались и во многія другія мѣста, какъ, напр., для построенія кутаисскаго собора, возникшаго около того же времени; вслѣдствіе этого, мастера набирались, вѣроятно, и изъ провинціи. Этимъ обстоятельствомъ можно до нѣкоторой степени объяснить себѣ различіе кіево-софійскихъ мозаикъ въ отношеніи стиля. По яркости и блеску красокъ, мозаики эти превосходятъ сѣдыя, съ перламутровыми отливами, мозаичныя украшенія Монреале, а, благодаря широкой, близкой къ лучшимъ преданіямъ трактовкѣ типовъ, чуждыхъ старческой дряхлости, какъ, напр., въ мозаикахъ Палатинской капеллы, представляютъ большой интересъ и важность для исторіи какъ византійскаго, такъ и русскаго искуства, которое нашло въ нихъ лучшіе образцы для подражанія. Всѣ онѣ представляютъ кропотливую и сложную работу. Мозаичистъ пользуется для своихъ изображеній шаблономъ, передающимъ традиціонный образъ или картинную композицію. Здѣсь все согласно съ преданіемъ, все держится старины, главнымъ же образомъ догмата. Отсюда происходитъ, что изображенія имѣютъ внутреннее догматическое значеніе и смыслъ, а, вмѣстѣ съ тѣмъ, и свою своеобразную стильную прелесть, которая, однако, совсѣмъ противорѣчитъ общепринятымъ современнымъ понятіямъ о прекрасномъ. Въ нихъ не видно, чтобы художникъ изучалъ природу; они плоски, даютъ скорѣе схемы людей, чѣмъ самыхъ людей, шагающихъ по воздуху, а не по землѣ (какъ, напр., въ изображеніи Евхаристіи), съ неестественнымъ движеніемъ; они представляютъ совершенно непонятное нагроможденіе складокъ и пестроту красокъ. При всемъ томъ, нельзя отрицать въ нихъ присутствія особаго вкуса, особаго характера, въ которомъ античный образецъ, легшій въ основу византійскихъ изображеній, совершенно видоизмѣненъ въ частностяхъ, и который отзывается искуствомъ Востока. Такъ, напр., лица нерѣдко представляютъ армянскія черты: черные волосы, сросшіяся брови и т. п.

Что касается до техническаго исполненія, то слѣдуетъ замѣтить, что мозаичный наборъ состоитъ изъ двухъ родовъ кубиковъ неправильной формы, зависящей, очевидно, отъ способа ихъ приготовленія. Кубики перваго рода—стеклянные, окрашены въ разные цвѣта и, при свѣтѣ, даютъ внутренній блескъ; они употребляются обыкновенно для золотыхъ фоновъ, для одежды, для оживленія глаза, пигментъ котораго блеститъ отъ вставленнаго въ него кубика такой смальты; сѣдина также блеститъ бѣлой смальтой. Кубики втораго рода приготовлены изъ непрозрачныхъ камней различнаго цвѣта (шифера); они не свѣтятся и употребляются для заполненія матовыхъ поверхностей тѣла, лица, рукъ, причемъ лица выполняются кубиками гораздо меньшей величины, чѣмъ кубики одеждъ и фоновъ. Это придаетъ

особую компактность мозаичной работѣ и уподобляетъ ее масляной живописи.

Все остальное пространство стѣнъ Кіево-Софійскаго собора украшено фресковою живописью. Мы находимъ ее въ придѣлахъ и на хорахъ, а затѣмъ на стѣнахъ сѣверной и южной лѣстницъ; но здѣсь предъ нами изображенія уже не религіознаго, а свѣтскаго содержанія.

Большой интересъ представляетъ роспись придѣла св. Богоотецъ Іоакима и Анны *). Она исполнена сообразно съ апокрифическими евангеліями, какъ, напр., въ Гомиліяхъ монаха Іакова Кокцинобафскаго. Апокрифы о жизни св. Іоакима и Анны и Богородицы были въ большомъ распространеніи; ими пользовались отцы и учители Церкви для назиданія и поученія, благодаря чему они и перешли въ церковную среду. Въ росписи Кіево-Софійскаго собора, мы видимъ Іоакима предъ его стадомъ въ пустынѣ, моленіе Анны о разрѣшеніи ея безчадія въ саду, предъ птичьимъ гнѣздомъ, радостную встрѣчу супруговъ у золотыхъ воротъ послѣ благовѣстія имъ ангела, рождество Богородицы, введеніе ея во храмъ и питаніе во святая-святыхъ ангеломъ, обрученіе ея съ Іосифомъ и врученіе ей отъ первосвященника пурпура и кокцина для приготовленія плата въ храмъ, архангела, благовѣствующаго Пречистой Дѣвѣ сначала у колодца, когда она пошла за водой, а затѣмъ въ домѣ, когда она возвратилась туда въ испугѣ и сѣла за пряжу; далѣе, уже какъ послѣднее событіе изъ жизни Богородицы предъ Рождествомъ Христа, представлена ея встрѣча и цѣлованіе съ праведной Елизаветой.

Въ придѣлѣ Архистратига Михаила **) еще остались слѣды сцены, представлявшей низверженіе сатаны, изображеніе святителей, а въ конхѣ абсиды—прекрасный монументальный образъ архангела съ распростертыми крыльями, съ молодымъ правильнымъ и спокойнымъ лицемъ, прекраснаго византійскаго стиля. Въ самомъ придѣлѣ, на потолкѣ, изображены явленія архангела Михаила Іисусу Навину, первосвященнику Захаріи и Валааму.

Въ придѣлѣ, посвященномъ апостолу Петру, представлены нѣкоторыя сцены изъ его житія***): крещеніе въ домѣ Корнилія Сотника, изведеніе апостола изъ темницы и проч.

Въ придѣлѣ св. великомученика Георгія находимъ также сцены изъ жизни этого святаго и его мученій ****), однако, сильно подновленныя.

Особенный интересъ представляютъ фрески поперечнаго перекрестья *****), гдѣ воспроизведены эпизоды Страстей Христо-

---

*) Атласъ, л. 28 и 31.
**) Атласъ, л. 22, р. 13—21, л. 23. р. 22. 23. 29.
***) Атласъ, л. 37, р. 9—15.
****) Атласъ, л. 40, р. 9—10 и л. 41.
*****) Атласъ, л. 39, р. 19, 22, 23. 26. 27; л. 29, р. 16, 19, 20 и л. 9.

выхъ, согласно весьма древнему уподобленію креста, лежащаго въ основаніи базилики, кресту, на которомъ былъ распятъ Спаситель. Здѣсь изображены: Христосъ передъ Каіафой, ап. Петръ, отрекающійся отъ своего Учителя, Распятіе Христово, Сошествіе во адъ (или Воскресеніе Христово), Явленіе воскресшаго Христа мироносицамъ, Невѣріе ап. Θомы, Посланіе апостоловъ на проповѣдь и Сошествіе св. Духа. Изъ всѣхъ этихъ сценъ, наиболь-



Рис. 4.

шій интересъ представляетъ Сошествіе Христа во адъ. Эта сцена обыкновенно имѣетъ при себѣ надпись: анастазисъ (ἀνάστασις), что̀ значитъ: «воскресеніе». Въ древности, изображеніе Воскресенія Господня, съ фигурою Спасителя, возлетающаго въ славѣ на небеса, не было извѣстно; оно явилось только въ XIV—XV вѣкахъ, на Западѣ, откуда и перешло къ намъ въ XVII столѣтіи. Древнехристіанское искуство не воспроизводило этого мотива, а представляло ангела, сидящаго у гроба и возвѣщающаго женамъ о совершившемся Воскресеніи; иногда, божественную таинственность и славу этого событія оно передавало, какъ, напр., на одной миніатюрѣ Сирійскаго Евангелія (VI в.), снопами свѣта, льющагося изъ дверей гроба, и фигурою Христа, являющагося женамъ. Кромѣ того, существовалъ съ давнихъ поръ третій родъ иконографической передачи идеи Воскресенія, основанный на апокрифическомъ сказаніи Никодимова Евангелія, по словамъ котораго, Христосъ, послѣ положенія Его тѣла во гробъ, душою пребывалъ въ аду, гдѣ и освободилъ Адама, Еву и праведниковъ, сокрушилъ власть сатаны и повелѣлъ заковать его въ цѣпи. Въ такомъ именно видѣ представляетъ Воскресеніе фреска Кіево-Софійскаго собора.

На хорахъ изображены нѣкоторыя ветхозавѣтныя сцены, какъ преобразованія новозавѣтныхъ: Жертвоприношеніе Исаака, Авраамъ и три странника, Три отрока въ пещи огненной; а затѣмъ сцены съ евхаристическимъ значеніемъ, помѣщенныя здѣсь, быть можетъ, потому, что на хорахъ принимали причащеніе царь и царица; тутъ мы видимъ Вечерю Христа съ учениками по воскресеніи, Чудо на бракѣ въ Канѣ Галилейской и Тайную Вечерю*).

Нѣкоторые плафоны также заняты фресковою живописью, представляющею херувимовъ и серафимовъ четырехъ странъ



Рис. 5.

свѣта и четырехъ евангелистовъ вокругъ восьмиконечнаго креста, помѣщеннаго въ медальонѣ**).

По всему храму, на столбахъ, изображены святые мужи и святыя жены.

Такимъ образомъ, живописное украшеніе Кіево-Софійскаго собора интересно въ томъ отношеніи, что представляетъ вообще схему росписи алтаря и купола, довольно обыкновенную для времени возникновенія этого храма, и весьма рѣдко встрѣчаемую роспись боковыхъ придѣловъ и хоръ.

Еще болѣе любопытна фресковая роспись лѣстницъ, ведущихъ на хоры и устроенныхъ въ сѣверной и южной башняхъ***).

*) Атласъ, л. 47, р. 1, 3; л. 48. р. 1, 3—5.
**) Атласъ, л. 19, 20, 25, 26, 32, 33.
***) Атласъ, л. 52—55.

Много было сдѣлано попытокъ объяснить содержаніе этихъ фресокъ; но всѣ предположенія объ ихъ смыслѣ оказывались произвольными и не выдерживающими строгой критики. Только теперь, основываясь на ближайшемъ изученіи самыхъ изображеній и на литературныхъ извѣстіяхъ, можно предложить достаточно вѣроятное толкованіе этихъ любопытныхъ сценъ. Живописное украшеніе лѣстницъ собора представляетъ различные эпизоды охоты, игры скомороховъ и какихъ-то процессій, фигуры царственныхъ особъ и разнообразные орнаментальные мотивы. Эти изображенія исполнены, по всей вѣроятности, по княжескому заказу и объясняются сильною любовью нашихъ древнихъ

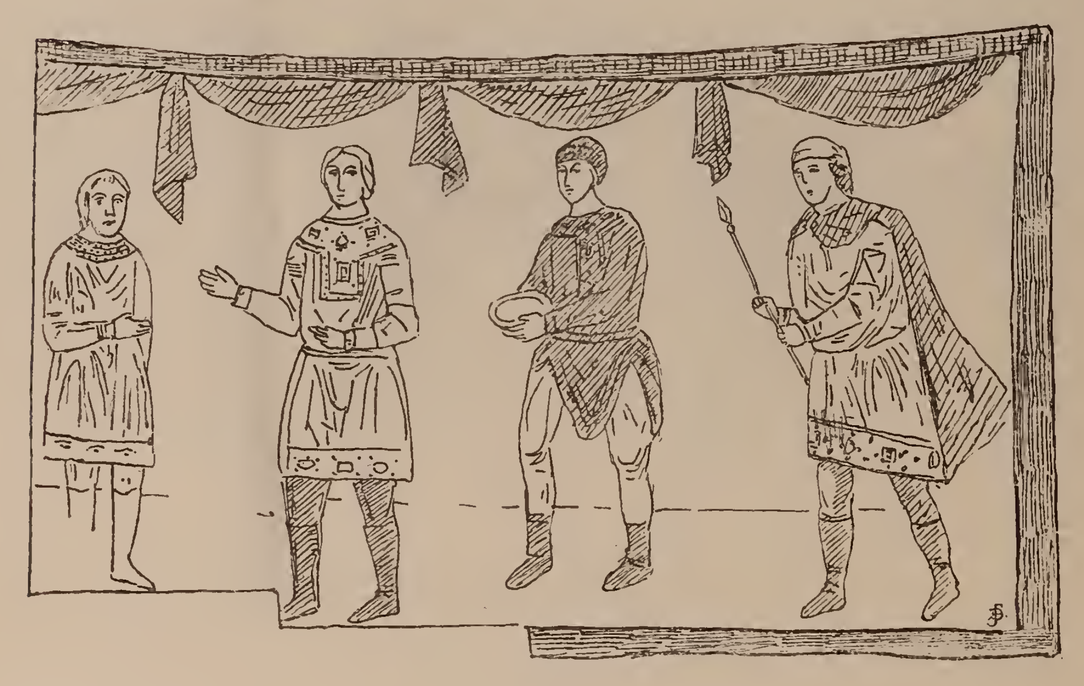


Рис. 6.

князей къ охотѣ и показаніями лѣтописей и иныхъ памятниковъ старинной русской письменности. Не подлежитъ, однако, сомнѣнію, что художники, воспроизведшіе эти сцены, были не русскіе, а византійцы, такъ какъ многія частности въ ихъ композиціяхъ указываютъ не на русскую, а совершенно иную жизнь и обстановку. Такъ, напр., молодой охотникъ, концомъ копья натравливающій барса (животное, неизвѣстное на Руси) на олениху (рис. 4), написанъ совсѣмъ въ стилѣ византійскаго искуства и одѣтъ въ костюмъ, издревле свойственный Востоку. Въ числѣ фресокъ, мы видимъ сцены охоты на волка, на кабана и на медвѣдя, котораго поражаетъ всадникъ; но это—не княжіе ловы, а сцены, близко напоминающія цирковую травлю звѣрей, извѣстную Риму и Византіи, гдѣ она сопровождала преимущественно такъ

называемыя Врумаліи, Воты и Каланды, составлявшія циклъ рождественскихъ празднествъ. Костюмъ, въ который одѣты нѣкоторыя изъ изображенныхъ лицъ, тождественный съ гладіаторскимъ, подтверждаетъ увѣренность, что дѣйствіе происходитъ въ ипподромѣ. Этого мало: представлена даже самая стамма, или зданіе ипподрома въ видѣ буквы П; за четырьмя рѣшетками видны четыре геніоха на квадригахъ—представители цирковыхъ партій, голубой, зеленой, бѣлой и красной; надъ ними—ихъ значки съ изображеніемъ рога луны; въ окна смотрятъ зрители. Ниже этой сцены, былъ изображенъ кулачный бой гладіаторовъ, а напротивъ, огибая столбъ лѣстницы, воспро-



Рис. 7.

изведена весьма интересная сцена поздравительнаго поднесенія свиной головы и окорока, происходящая, очевидно, въ царскихъ палатахъ (рис. 5). Этотъ способъ поздравленія, напоминающій обычай дѣлать подобные подарки на Васильевъ Вечеръ у русскихъ, у сербовъ, у болгаръ, не оставляетъ сомнѣнія, что сцены принадлежатъ къ циклу рождественскихъ празднествъ. Бородатый колядникъ, со свиной головой на плечѣ и окорокомъ въ рукѣ, вступаетъ въ палаты въ сопровожденіи слугъ и человѣка съ блюдомъ въ рукахъ для сбора подачки, извѣстнаго въ русскомъ быту подъ названіемъ «мѣхоноши» или «волочинника» (рис. 6). Слѣдующая сцена представляетъ цѣлый рядъ скоморошьихъ игръ: мы видимъ здѣсь двухъ силачей, собирающихся вступить въ бой, плясуновъ, водящихъ хороводъ, музыкантовъ, играющихъ на арфѣ, трубахъ, домбрѣ и флейтѣ,—словомъ, увеселенія, противъ которыхъ такъ сильно возставало церковное поученіе, и о которыхъ говорится, напр., въ житіи преподобнаго Нифонта: «овы гусельныя гласы испущающе, друзіи же органныя гласы поюще, а тѣмъ замарьная пискы гласяще»; или «ови біяху въ

бубны, друзіи въ козицы и въ сопѣли сопяху, иніи же возложиша на я скураты, дѣяху на глумленіе человѣкомъ и нарекоша игры тѣ русалія» (рис. 7).

Пополненіемъ къ этой сценѣ служатъ нѣкоторыя изображенія, помѣщенныя въ медальонахъ: гудочникъ, шуточная борьба двухъ ряженыхъ, изъ которыхъ одинъ одѣтъ воиномъ, а другой фантастическимъ животнымъ; раскрытыя и, очевидно, щелкающія челюсти его маски, равно какъ и его костюмъ, состоящій изъ вывороченной мѣхомъ вверхъ шкуры, весьма близко напоминаютъ маску со щелкающими челюстями—ту



Рис. 8.

«козу», которая еще недавно сопровождала странствующихъ ученыхъ медвѣдей и является въ русскихъ святочныхъ обрядахъ (рис. 8).

Кромѣ забавъ и охотничьихъ сценъ, въ разсматриваемой росписи мы находимъ изображеніе императора и императрицы съ ихъ свитою. Императоръ сидитъ на большомъ креслѣ, у высокой двери съ завѣсою; по сторонамъ его стоятъ по два протоспатарія—евнухи съ большими парадными щитами и копьями. Императрица, въ стеммѣ, хламидѣ и лоронѣ, сидитъ среди придворныхъ патриціанокъ и, подобно императору, любуется на происходящія передъ ними въ ипподромѣ игры и ристанія; къ этой царственной четѣ, очевидно, направлялась процессія, отъ которой сохранились лишь два фрагмента: ѣдущій верхомъ на конѣ юноша, съ нимбомъ вокругъ головы, и женская фигура, также въ нимбѣ, сопровождаемые толпою. Эта процессія, повидимому, представляла одинъ изъ императорскихъ выѣздовъ въ рождественскій праздникъ, согласно этикету, существовавшему при византійскомъ дворѣ.



Псаломъ 146, ст. 9

картина Терезы Шварце

Весьма любопытна по содержанію сцена, представленная такъ, что видны зданія, и то, что въ нихъ происходитъ. Изображенъ императоръ, собирающійся смотрѣть на ристанія въ ипподромѣ: онъ уже сидитъ на тронѣ, въ своей ложѣ, каѳисмѣ, одѣтый, по церемоніалу, въ стемму и плащъ, отороченный золотомъ; ниже, силенціарій подаетъ знакъ для начала игръ. Вверху, среди аркадъ, увѣшанныхъ шитыми тканями и коврами, представлены зрители; внизу, смотритъ изъ окна также человѣческая фигура.

Далѣе, послѣ цѣлаго ряда, очевидно, уничтоженныхъ фресокъ, слѣдуетъ охота на дикаго коня—сцена, воспроизводящая, быть можетъ, одно изъ увеселеній въ Золотомъ Ипподромѣ.

Среди орнаментовъ, покрывающихъ потолки и стѣны лѣстницъ, встрѣчаются изображенія ученыхъ соколовъ, орловъ, терзающихъ добычу, фантастическихъ змѣй, фигуры царя, ѣдущаго на звѣрѣ (по видѣнію Даніила), грифовъ и проч.

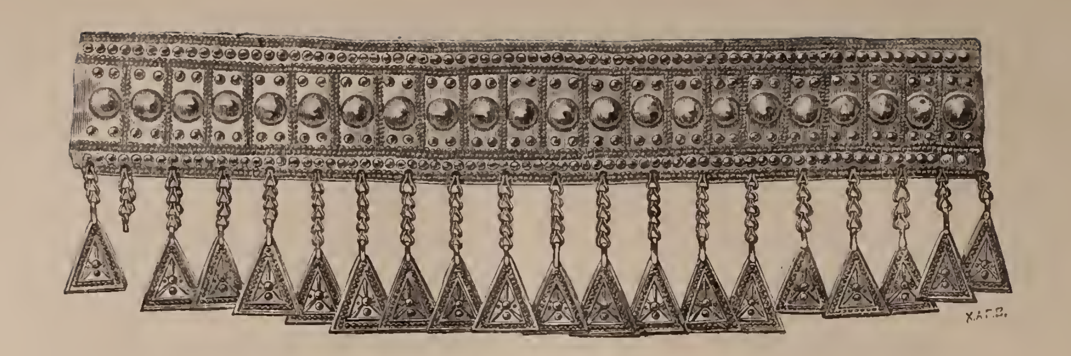
Изъ предыдущаго видно, что содержаніе росписи на лѣстницахъ Кіево-Софійскаго собора, стиль этой живописи и характеръ орнаментаціи ставитъ ея византійское происхожденіе внѣ всякаго сомнѣнія. Отношеніе ея содержанія къ русскому быту—лишь косвенное и легко объясняется какъ заимствованіемъ нашими предками культуры отъ Византіи, такъ и общимъ сродствомъ святочныхъ обрядовъ почти у всѣхъ европейскихъ народовъ.

Въ заключеніе обзора древней росписи Кіево-Софійскаго собора и его лѣстницъ, упомянемъ объ интересномъ, находившемся на правой сторонѣ главнаго нефа и теперь совершенно обновленномъ, изображеніи, очевидно, царственныхъ особъ со свѣчами въ рукахъ, представленныхъ въ церемоніальномъ шествіи *). По типу и постановкѣ фигуръ, это изображеніе очень похоже на изображеніе княжеской семьи въ Изборникѣ Святослава и на нѣкоторыя изображенія семействъ византійскихъ императоровъ.

Не смотря на свою почти девятисотлѣтнюю давность и на несчастія, нѣкогда испытанныя кіевскимъ софійскимъ храмомъ и уничтожившія его роскошное внутреннее убранство, его мраморы, отчасти мозаики и фрески,—этотъ замѣчательный памятникъ все еще сохраняетъ много величественности и красоты въ своей древней живописи, производящей сильное впечатлѣніе своимъ гармоничнымъ сочетаніемъ красокъ, своими глубокими тонами, золотыми фонами и другими особенностями византійскаго стиля, и возбуждающей въ зрителѣ глубокое религіозное чувство.

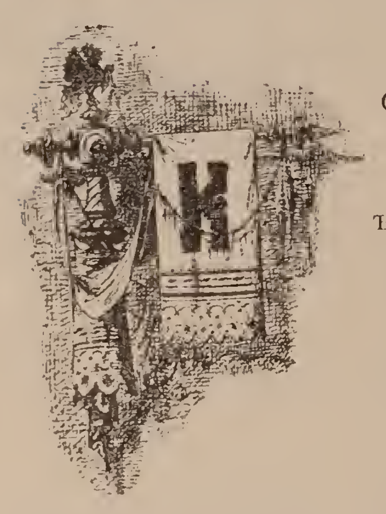


*) Атласъ, л. 34, р. 6.



РИСУНКИ КОПТСКИХЪ ТКАНЕЙ И НОВѢЙШІЯ СОЧИНЕНІЯ О НИХЪ

Статья В. В. СТАСОВА



ъ числу наиважнѣйшихъ художественныхъ новостей нашего времени принадлежитъ открытіе нѣсколькихъ коптскихъ кладбищъ въ Египтѣ. Результаты находокъ и раскопокъ, начавшихся здѣсь въ началѣ 80-хъ годовъ, были столько же неожиданны, сколько и плодотворны для нашихъ познаній объ одной изъ интереснѣйшихъ сторонъ народнаго творчества древнихъ людей. Явились на свѣтъ изъ тысячелѣтняго мрака могилъ многія тысячи разнообразнѣйшихъ одеждъ, уже достаточно примѣчательныхъ и по однимъ формамъ, матеріалу и работѣ, но еще болѣе важныхъ для насъ по безчисленнымъ тканымъ и шитымъ орнаментамъ, ихъ покрывающимъ.

Вѣнскій профессоръ Карабачекъ, оріенталистъ и археологъ, игравшій самую главную роль въ этихъ открытіяхъ, говоритъ, что до послѣдняго времени наши свѣдѣнія о развитіи ткацкаго дѣла, начиная съ древности, были крайне односторонни, если имѣть въ виду не писанные источники, а дѣйствительные образцы производства. Конечно, такихъ образчиковъ есть на-лицо очень много изъ эпохи конца Среднихъ Вѣковъ, есть также матеріи, въ которыя были обернуты муміи, но наврядъ ли сохранилось до нашего времени болѣе дюжины образчиковъ

матерій, про которыя можно было бы съ достовѣрностью утверждать, что они дѣйствительно принадлежатъ древнему міру. Таковы, напримѣръ, два остатка римской шелковой матеріи, хранимые, одинъ въ «Германскомъ Музеѣ» въ Нюрнбергѣ, другой въ церкви св. Валеріи въ Зиттенѣ (въ Швейцаріи); таковъ также интересный кусокъ римской матеріи, находящійся въ собраніи сѣверныхъ древностей въ Копенгагенѣ; наконецъ, самые замѣчательные и драгоцѣнные образчики древнихъ матерій — собраніе тканей, хранимое въ музеѣ Императорскаго Эрмитажа въ Петербургѣ и происходящее изъ керченскихъ раскопокъ.

И вдругъ, явились находки въ Египтѣ, неожиданныя, непредвидѣнныя, которыя вскорѣ обогатили всѣ главные европейскіе музеи громадною массою новаго матеріала, расширяющаго прежнія понятія и дающаго пищу для обширнѣйшихъ, совершенно новыхъ, изученій. Открытіе новаго драгоцѣннаго матеріала было не случайное. Оно было плодомъ разсчета и соображенія. Одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ оріенталистовъ Европы, профессоръ вѣнскаго университета Карабачекъ, давно уже занимавшійся вопросомъ о древнихъ тканяхъ, послѣ долгаго изученія восточныхъ писателей и разбросанныхъ у нихъ извѣстій о многочисленныхъ тканыхъ матеріяхъ древности, извѣстныхъ и въ началѣ Среднихъ Вѣковъ, остановился на той мысли, что въ почвѣ Египта надо искать остатковъ этихъ матерій, и что въ тамошнихъ мѣстахъ, начала христіанской эры, онѣ непремѣнно будутъ найдены во множествѣ. «Никакая другая страна на цѣломъ свѣтѣ—говоритъ онъ въ своемъ отчетѣ объ этихъ находкахъ («Die Theodor Graf'schen Funde in Aegypten», Wien 1883),—не была столь благопріятно приготовлена самими обстоятельствами и, въ истинномъ смыслѣ слова, *консервативна*, какъ Египетъ, съ его сухою песчаною почвой, надѣленною извѣстною неизмѣняемостью уже вслѣдствіе того, что въ этой странѣ переходы одной культурной формы въ другую совершались лишь постепенно». «У меня возникъ вопросъ—говоритъ также Карабачекъ,—гдѣ лежатъ въ египетской землѣ всѣ поколѣнія грековъ и римлянъ временъ послѣ - фараоновскихъ? Я серіозно обдумалъ этотъ вопросъ и составилъ свой планъ, а для его выполненія Теодоръ Графъ благосклонно далъ свою помощь. (Прибавимъ здѣсь отъ себя, что Теодоръ Графъ—богатый вѣнскій торговецъ художественными предметами, преимущественно восточными, человѣкъ художественно-образованный и много всегда «съ истиннымъ вдохновеніемъ», по словамъ профессора Карабачека, заботившійся о расширеніи художественной сферы знанія). Это было предпріятіе довольно рискованное, потому что въ Египтѣ иностранцамъ запрещено заниматься раскопками, и, сверхъ того, извѣстно отвращеніе туземцевъ къ погребеннымъ трупамъ. Хотя первыя неудачи, конечно, мало способствовали къ нашему ободренію, но мы все-таки не сомнѣвались въ счастливыхъ результатахъ нашего предпріятія. Г.

Графъ, среди всего этого, производилъ, съ конца 70-хъ годовъ, поиски старыхъ матерій по всему Египту и посѣтилъ съ этою цѣлью многіе коптскіе монастыри, ѣздилъ даже до самой Сиріи. Онъ, вначалѣ, вернулся въ Европу съ пустыми руками. Но, не смотря на это, мы все-таки крѣпко держались нашей идеи изслѣдовать греческія и римскія гробницы въ Египтѣ. Наконецъ, въ 1882 году, Графъ напалъ на слѣдъ давно-ожидаемаго кладбища, гдѣ многіе изъ похороненныхъ труповъ были облечены древними матеріями. Чтобы избѣжать предательства и измѣны на счетъ мѣстоположенія найденнаго кладбища, работы производились только ночью. Тутъ наѣхали англичане, а такъ какъ они казались намъ также очень опасными, мы не могли и не можемъ достаточно быть благодарными судьбѣ, которая помогла намъ сохранить наше дѣло въ тайнѣ во все продолженіе нашей работы. Г. Графъ привезъ въ Вѣну настоящее сокровище. Передъ нашими глазами является теперь собраніе одеждъ, остатковъ матерій, платковъ, покрововъ, шапокъ, вышивокъ, гобеленовскихъ работъ, кружевъ, плетеній и т. д., которое разомъ бросаетъ яркій свѣтъ на высокое прошлое ткацкаго дѣла древняго міра и даетъ знаменитому по этой части Египту выступить съ его дѣятельностью за періодъ приблизительно отъ III-го до IX-го вѣка по Р. Хр., т. е. за цѣлый блестящій періодъ лѣтъ въ 700».

Вся богатая коллекція Графа, происходящая изъ одного кладбища близъ мѣстечка Саккары (у Нила, въ Нижнемъ Египтѣ), была пріобрѣтена вѣнскимъ художественно-промышленнымъ музеемъ, и Карабачекъ радовался, что никакой другой музей въ мірѣ не обладаетъ подобными, совершенно-единственными сокровищами, подробное и превосходное описаніе которыхъ онъ тогда же напечаталъ, подъ заглавіемъ: «Katalog des Theodor-Graf'schen Funde in Aegypten, Wien 1883». Но исключительное положеніе вѣнскаго музея не долго оставалось таковымъ. Цѣлая масса спекулянтовъ, промышленниковъ, торговцевъ и предпринимателей ринулась въ Египтѣ и стала разыскивать кладбища съ мертвецами, одѣтыми въ древнія ткани; открытія некрополей быстро пошли одно за другимъ, и всѣ главные европейскіе художественно-промышленные музеи наполнились образцами тканей этого рода. Лондонъ, Парижъ, Берлинъ, Вѣна, Петербургъ и нѣкоторые другіе города обладаютъ теперь сотнями и тысячами древнихъ тканей.

Въ разысканіяхъ и раскопкахъ нерѣдко участвовали также и настоящіе ученые. Такимъ явился, напримѣръ, извѣстный германскій ученый Францъ Бокъ, каноникъ ахенскаго собора, сдѣлавшій очень много для изученія средневѣковыхъ матерій и ихъ узоровъ (главныя его сочиненія: «Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalter, Bonn 1859», и превосходный текстъ къ роскошному изданію: «Die Kleinodien des Heil-Römischen Reichs Deutscher Nation», Wien 1864»). Бокъ нарочно, цѣлыхъ два

раза, отправлялся въ Египетъ для того, чтобы изучить новоявленные предметы древняго искуства и добыть, для перепродажи, наивозможно бо̀льшее количество ихъ. Собранная имъ богатая коллекція была скоро потомъ привезена въ Европу и весной 1886 выставлена въ Ганноверѣ, въ залахъ тамошняго художественно-промышленнаго общества, причемъ Бокъ напечаталъ небольшое, но основательное изслѣдованіе о новомъ интересномъ предметѣ, подъ заглавіемъ: «Kunstgeschichtliche Beiträge über die vielfarbigen Gobelin-Wirkereien und Purpurstickereien der spätrömischen und frühbyzantinischen Kunstepoche (III—VIII Jahrhundert)». Здѣсь онъ разсматривалъ матеріалъ тканей и тканья, употребленныя краски, технику, узоры, время происхожденія новооткрытыхъ матерій и т. д. Другой ученый, французъ Масперо, директоръ французской археологическій миссіи въ Каирѣ и Булакскаго музея, также ревностно занялся этимъ предметомъ (только уже не для коммерческихъ цѣлей) и, среди своихъ громадныхъ работъ по раскопкамъ египетскихъ архитектурныхъ и скульптурныхъ памятниковъ, а также всяческихъ предметовъ, относящихся къ древнѣйшимъ періодамъ египетской исторіи, обратилъ особенное вниманіе и на раскопки египетскихъ некрополей періода послѣ Р. Хр. или послѣднихъ временъ до Р. Хр. Старанія его вскорѣ увѣнчались блестящимъ успѣхомъ: въ 1884 г. онъ открылъ въ городѣ Ахмимѣ (древнемъ Панополисѣ, въ Верхнемъ Египтѣ, у Нила) цѣлое кладбище, совершенно нетронутое, греко-римское, гдѣ были погребены громадныя массы тѣлъ коптовъ, язычниковъ и христіанъ, простыхъ людей и аристократовъ. Самые древніе гроба и гробницы относились ко времени послѣднихъ Птолемеевъ; христіанскіе принадлежали (по мнѣнію Масперо и другихъ французскихъ изслѣдователей) къ періоду времени отъ V-го до XII-го вѣка. Большинство ахмимскихъ находокъ, а также и другихъ, изъ некрополя фаюмскаго, была куплена французскимъ правительствомъ и поступила въ знаменитый музей Гобеленовской мануфактуры. Въ теченіе тѣхъ же 80-хъ годовъ, другія многочисленныя находки подобнаго рода были пріобрѣтаемы въ музеи лондонскій, берлинскій, марсельскій, ліонскій, петербургскій и другіе *).

Такимъ образомъ, исключительное значеніе вѣнскаго музея, о которомъ говорилъ въ своей брошюрѣ профессоръ Карабачекъ въ 1883 году, уже болѣе не существуетъ: можно сказать, почти вся Европа пользуется въ настоящее время этимъ «исключительнымъ положеніемъ», и публика, равно какъ и ученые всѣхъ странъ, имѣетъ возможность разсматривать и изучать новыя находки въ своемъ отечествѣ, или, по крайней мѣрѣ, во всѣхъ главныхъ культурныхъ центрахъ Европы. Приэтомъ, однимъ изъ

*) О пріобрѣтеніи и составѣ коллекціи Императорскаго Эрмитажа напечатана была интересная статья въ «Художественныхъ Новостяхъ» за настоящій годъ, № 1.

первыхъ результатовъ разносторонняго изученія явилось то, что совершенно потеряло кредитъ первоначальное представленіе профессора Карабачека, будто дѣло идетъ здѣсь о тѣлахъ и тканяхъ похороненныхъ грековъ и римлянъ: теперь вездѣ уже твердо упрочилось убѣжденіе, что похороненныя въ новооткрытыхъ некрополяхъ личности принадлежали къ народности коптской—народности, до сихъ поръ малоизвѣстной и малоизученной въ ея прошломъ.

Всѣ эти неожиданыя африканскія раскопки и находки выдвинули впередъ цѣлую новую національность, съ невѣдомыми до сихъ поръ памятниками ея искуства и съ неподозрѣваемыми, ранѣе нашего времени, документами ея культурной исторіи. Въ тѣхъ же некрополяхъ было открыто, въ теченіи послѣдняго 10-лѣтія, значительное количество коптскихъ похоронныхъ портретовъ на доскахъ: разсмотрѣніе этихъ портретовъ условило появленіе цѣлаго отдѣла ученой литературы. Но тутъ были на-лицо только немногія десятки личностей, и притомъ всѣ онѣ принадлежали къ классу людей достаточныхъ, быть можетъ, даже аристократовъ своего рода и племени. Напротивъ того, въ узорчатыхъ тканяхъ, покрывавшихъ многочисленныя (можно сказать, безчисленныя) коптскія муміи египетскихъ некрополей, современный излѣдователь получаетъ матеріалъ, несравненно обширнѣйшій, богатѣйшій и значительнѣйшій. Рисунки новооткрытыхъ тканей заключаютъ въ себѣ, какъ всякій истинно - народный, а не придуманный отдѣльными художниками, произвольный орнаментъ, слѣды жизни, вѣрованій, преданій, вкусовъ и творчества самого коптскаго народа впродолженіе долгихъ столѣтій его существованія. Въ этомъ орнаментѣ глубоко отразились и флора, и фауна его страны; вмѣстѣ съ тѣмъ, тутъ же, рядомъ, напечатлѣлись разныя символическія формы его бытовой и религіозной жизни. При такой разносоставности и многосторонности матеріала, изученіе даже тѣхъ немногихъ рисунковъ, которые по сихъ поръ появились на свѣтъ изъ глубины давно-забытыхъ коптскихъ могилъ, требуетъ соединенныхъ усилій очень многихъ ученыхъ; желательные полные результаты могутъ быть ожидаемы еще нескоро, тѣмъ болѣе, что некрополи продолжаютъ открываться вновь одинъ за другимъ и быстро увеличиваютъ количество матеріала.

Замѣтимъ, что коптскія затканныя узорами матеріи стали появляться въ Европѣ не исключительно только въ самое послѣднее время. Еще въ концѣ прошлаго столѣтія, во время знаменитой Наполеоновской экспедиціи, а потомъ въ началѣ нынѣшняго, уже послѣ этой экспедиціи, безчисленные предметы египетскаго искуства и художественной промышленности обогатили европейскіе музеи, всего же болѣе, какъ извѣстно, парижскій и лондонскій. Въ числѣ этихъ предметовъ была и шерстяная туника, полученная изъ египетскихъ раскопокъ французскаго генерала Рейньè (Reynier), въ 1801 году, въ некрополѣ близъ того самаго мѣ-

стечка Саккары, откуда идетъ такая значительная часть новѣйшихъ коптскихъ находокъ. Туника эта поступила въ библіотеку Французскаго Института и была впослѣдствіи разсмотрѣна извѣстнымъ французскимъ археологомъ Монжезомъ (Mongez). Онъ прочелъ о ней, въ 1803 году, докладъ Парижской Академіи наукъ, который и былъ впослѣдствіи напечатанъ въ «Запискахъ» Академіи *). Нельзя не подивиться той проницательности взгляда, съ какою этотъ старинный французскій ученый, уже болѣе девятидесяти лѣтъ тому назадъ, совершенно вѣрно опредѣлилъ значеніе, характеръ, національность и время происхожденія этой туники и ея узоровъ, и это—въ такое время, когда вся Франція и всѣ французы бредили всѣмъ древне-египетскимъ, когда всѣ моды, архитектура, мебель, браслеты, кольца, ожерелья—все было египетское, и, что̀ ни находимо было въ Египтѣ, ничѣмъ другимъ не считалось, какъ египетскимъ и фараоновскимъ. Правда, Монжезъ сначала скромно говорилъ въ своемъ докладѣ, что онъ не можетъ сказать ничего вполнѣ основательнаго объ этой туникѣ и долженъ довольствоваться только «предположеніями»; однако, въ концѣ своего доклада, онъ вполнѣ твердо и увѣренно заявлялъ, что, по словамъ Геродота, древнихъ египтянъ никогда не хоронили въ шерстяныхъ туникахъ, а обертывали ихъ мертвыя тѣла льняными тканями, въ виду чего эта туника принадлежитъ не древне-египетскому, а несравненно болѣе позднему времени, послѣ Рожд. Хр., и не можетъ относиться къ періоду болѣе давнему, чѣмъ IV-е столѣтіе нашей эры. По всей вѣроятности, Монжеза всего болѣе утвердили въ его убѣжденіи тѣ кресты, которые входили въ составъ рисунка на туникѣ (къ статьѣ «Записокъ» былъ приложенъ рисунокъ, впрочемъ, по обычаю тогдашняго времени, совершенно невѣрный и неточный). Но вѣдь кресты эти могли быть совершенно и нехристіанскаго происхожденія. Однако, какъ бы ни было, *первое* опредѣленіе *первой* статьи о коптскихъ тканяхъ было вполнѣ основательное и вѣрное. Для полной вѣрности и опредѣленности не доставало только словъ: «коптская туника».

Тѣмъ удивительнѣе, что послѣ такого превосходнаго дебюта, мнѣніе французскаго археолога Наполеоновскаго времени нигдѣ не привилось и пропало какъ-то безслѣдно. Съ начала нашего столѣтія совершилось нѣсколько капитальнѣйшихъ путешествій въ Египетъ, съ цѣлью производства раскопокъ, открытій и изслѣдованій (довольно указать на колоссальныя путешествія: италіанское — Розеллини, германское — Лепсіуса), но изъ этихъ путешествій не было привезено, заодно съ безчисленными египетскими предметами стараго и новаго времени, до Рождества и послѣ Рождества Христова, никакихъ коллекцій коптскихъ тканей, даромъ что такія ткани, на сколько бы сто-

*) Mémoires de l'Institut de France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, т. V, 1821, стр. 62--64.

лѣтій ни были онѣ моложе царства древнихъ фараоновъ, все-таки связаны съ тѣми временами узами самаго тѣснаго родства. Такъ мало о нихъ тогда думали, такъ мало на нихъ обращали вниманія. Но теперь, только стоило одному нѣмецкому и одному французскому ученымъ обратить на нихъ вниманіе, немного поискать, произвести нѣсколько раскопокъ, и громадныя массы на замѣчательнѣйшихъ образцовъ мгновенно посыпались, словно изъ какого-то тайнаго рога изобилія.

Даже тѣ отдѣльные небольшіе куски, которые въ послѣднее мелькали тамъ и сямъ въ музеяхъ туринскомъ, лондонскомъ, парижскомъ и другихъ, какимъ-то чуднымъ образомъ все были относимы къ эпохѣ древняго Египта, а никакъ не ко временамъ коптовъ, т. е. къ первымъ столѣтіямъ нашей эры. Такъ, напримѣръ, леди М. Альфордъ, сама солидная изслѣдовательница, и притомъ пользовавшаяся въ своихъ сочиненіяхъ помощью и совѣтомъ такого знаменитаго знатока, какъ англійскій археологъ Ньютонъ, называла разныя коптскія ткани Британскаго музея, съ узорами и рисунками,—древне-египетскими, не смотря на очевидное присутствіе, на нѣкоторыхъ изъ нихъ, большихъ древне-христіанскихъ крестовъ *). Точно также, такой извѣстный знатокъ и историкъ тканыхъ матерій, какъ Фишбахъ, директоръ Художественно-промышленной Школы въ Сентъ-Галленѣ, еще очень недавно смѣшивалъ коптскія ткани съ древне - египетскими. Въ своемъ превосходномъ изданіи, посвященномъ исторіи тканей и выходившемъ въ свѣтъ съ конца 70-хъ по начало 80-хъ годовъ, онъ первый же листъ атласа обозначилъ заглавіемъ: «Древне-египетскія ткани, выполненныя около 1.000 лѣтъ до Р. Хр.», и тутъ же представилъ шесть образцовъ египетскихъ тканей съ затканными узорами, изъ коллекцій Луврскаго музея. И что-же? Въ числѣ этихъ образцовъ не было ни одного древне-египетскаго: всѣ были ново - египетскіе, прямо тождественные съ тѣми, которые теперь, на основаніи огромной массы новаго матеріала, повсюду признаются несомнѣнно коптскими, всего болѣе на основаніи вытканныхъ (или вышитыхъ иглой) коптскихъ текстовъ, нерѣдко встрѣчающихся на этихъ тканяхъ. **). Эти совсѣмъ невѣрныя опредѣленія Фишбахъ повторилъ въ своей исторіи ткацкаго искуства ***).

Поразителенъ, затѣмъ, и тотъ фактъ, что въ великолѣпномъ сочиненіи: «Исторія египетскаго искуства», изданномъ на счетъ французскаго министерства народнаго просвѣщенія и изящныхъ искуствъ и справедливо знаменитомъ, Присъ-д'Авенъ впадаетъ въ ту же ошибку, издавая тѣ же самые рисунки Луврскаго музея, что и Фишбахъ, впрочемъ, съ прибавкою еще нѣ-

---

*) Lady M. Alford, Needlework as art, London 1886, стр. 93 и 114; таблицы: 18 и 46.

**) Fr. Fischbach, Ornamente der Gewebe, Hanau 1874 — 1883. Таблица 1-я, рисунки a, b, , d, e, f.

***) Fr. Fischbach, Geschichte des Textilkunst, Hanau 1883. V, 1—4.

которыхъ другихъ образцовъ изъ того же музея *). Правда, подъ этою таблицею не названы ни династіи, ни столѣтія до Р. Хр., къ которымъ относятся эти образцы (какъ это сдѣлано на большинствѣ другихъ таблицъ атласа); но самое заглавіе сочиненія: «Памятники до времени владычества римлянъ», вполнѣ опредѣлительно устраняетъ мысль о коптскомъ времени и стилѣ. Между тѣмъ, писателю-французу, и притомъ при изданіи такого монументальнаго труда, какъ настоящій, еще менѣе чѣмъ писателю и изслѣдователю-нѣмцу дозволительно было не знать того, что напечатано въ началѣ нынѣшняго столѣтія Парижскою Академіею наукъ. Замѣтимъ здѣсь еще то любопытное обстоятельство, что и у Фишбаха, и у Приссъ-д'Авена, совершенно несходно нарисованы одни и тѣ же узоры, снятые съ однихъ и тѣхъ же лоскутковъ матерій. И формы, и пропорціи, и краски тѣхъ и другихъ рисунковъ очень мало соотвѣтствуютъ однѣ другимъ, хотя явно скопированы съ однихъ и тѣхъ же оригиналовъ **).

Наконецъ, въ очень извѣстномъ изданіи послѣдняго времени, принадлежащемъ Діопону-Обервилю и посвященномъ также изученію тканей, листъ I-й атласа представляетъ довольно значительное количество образцовъ египетскихъ тканей съ узорами, изъ музеевъ туринскаго и неаполитанскаго; но тѣ, которые явно принадлежатъ древнему Египту, смѣшаны, и въ атласѣ, и въ текстѣ, съ рисунками коптскими, т. е. принадлежащими времени послѣ Р. Хр. И тѣ, и другіе отнесены къ «эпохѣ фараоновъ». Притомъ же, всѣ вообще эти рисунки сильно подозрительны какъ по формамъ, такъ и по краскамъ. Мудрено было бы довѣрять имъ при изслѣдованіи ***).

Ото всѣхъ этихъ неудовлетворительныхъ изображеній и текстовъ столь недавняго еще времени совершенно отдѣляются изданія 80-хъ годовъ—изданія, въ которыхъ и рисунки, и описанія, и изслѣдованія получаютъ уже совершенно другой характеръ. Главныхъ между ними можно указать три: нѣмецкое, англійское и французское. Всѣ три обязаны своимъ происхожденіемъ первоклас-

---

*) Prisse d'Avennes, Histoire de l'art egyptien d'apres les monuments depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine. Paris 1878, f° max., томъ II-й, Arts industiels, таблица безъ №, озаглавленная: «Tissus et broderies».

**) Пусть читатель сдѣлаетъ слѣдующее сравненіе:

Prisse d'Avennes:	*Fischbach*:
Рисунокъ № 1.	Рисунокъ E.
» » 2.	» B.
» » 5.	» D.
» » 6.	» F,

и онъ будетъ пораженъ тѣми огромными разницами, которыя онъ тутъ встрѣтитъ. Кажется, изданіе Фишбаха надо обвинить, относительно настоящаго листа, въ наиболѣе непростительной дозѣ невѣрности и фантазированія: цвѣты, вазочки, растенія, птицы, геометрическіе узоры, краски,—все тутъ является искаженнымъ въ сравненіи со всѣмъ, что мы знаемъ и египетскаго, и коптскаго. Рисунокъ C, повидимому, наиболѣе похожій на нѣчто древне-египетское, выполненъ, однако, такъ произвольно и такъ условно (особливо въ изображеніи собачекъ, стоящихъ парами), что наврядъ-ли ему можно хоть сколько-нибудь довѣрять.

***) Dupont-Auberville. L'ornement du tissu, Paris 1877, f°, атласъ, табл. I, и листъ текста: „Art égyptien, Epoque des Pharaons“.

снымъ европейскимъ художественно-промышленнымъ музеямъ. Первое изъ нихъ посвящено подробному описанію коптскихъ тканей изъ собраній вѣнскаго художественно-промышленнаго музея (Die Aegyptischen Textilfunde im k. k. Oesterreich. Museum. Allgemeine Charakteristik und Katalog, von Alois Riegl, Wien 1889, 4°.) Второе посвящено описанію такихъ же тканей Кенсингтонскаго художествено-промышленнаго музея въ Лондонѣ («Portfolios of industrial art», отдѣлъ: «Egyptian art». До настоящаго времени съ 1888 года выпущено въ свѣтъ 5 тетрадей; Авторъ описаній и опредѣленій не названъ). Третье изданіе посвящено коптскимъ тканямъ изъ собранія Парижской Гобеленовской мануфактуры, причемъ общій обзоръ и объяснительный текстъ составлены директоромъ этой мануфактуры, Герспахомъ (Les tapisseries coptes, par M. Gerspach, administrateur de la Manufacture Nationale des Gobeins, Paris 1890). Въ первомъ изданіи, 13 приложенныхъ къ книгѣ таблицъ исполнены фототипіей; во второмъ, многочисленныя таблицы воспроизведены по фототипіямъ хромолитографіею въ краскахъ; въ третьемъ, на основаніи фотографическихъ снимковъ онѣ выполнены, частью въ хромолитографическихъ, частью въ простыхъ литографическихъ снимкахъ. И такъ, всѣ рисунки этихъ новыхъ изданій вполнѣ надежны и уже не могутъ, какъ прежніе, подавать поводовъ къ недоразумѣніямъ.

Самый осторожный и даже, можно сказать, самый трусливый изъ трехъ текстовъ, есть текстъ Ригля. Онъ основывается на первоначальномъ каталогѣ Карабачека 1883 года, но не рѣшается идти далѣе тѣхъ, по необходимости, иногда общихъ описаній и опредѣленій, какими долженъ былъ на первыхъ порахъ ограничиваться самъ открыватель и первый пропагаторъ дѣла, Карабачекъ. Мало того, Ригль добровольно иногда лишаетъ свой текстъ даже тѣхъ объясненій, которыя наполняли текстъ Карабачека и придавали ему немало своеобразнаго значенія. Такимъ образомъ, Ригль выпускаетъ всѣ тѣ опредѣленія животныхъ, птицъ, рыбъ, растеній, плодовъ, предметовъ обихода и т. д., которыя находились въ каталогѣ Карабачека, и замѣняетъ ихъ общими терминами: «четвероногое животное», «птица», «рыба», «растеніе» и пр.; онъ выпускаетъ указанія Карабачека на значеніе повторяющихся заглавныхъ буквъ на туникахъ и другихъ одеждахъ (Карабачекъ признаетъ эти повторяющіеся ряды инціаловъ за повтореніе одной и той же первой буквы имени собственника одежды *),

*) Ригль выпускаетъ эти соображенія Карабачека преимущественно потому, что признаетъ ихъ неосновательными и считаетъ буквы на одеждахъ простыми орнаментами («Предисловіе», стр. XVIII). Замѣтимъ кстати, что, наоборотъ, Герспахъ, въ своемъ сочиненіи: «Les tapisseries coptes», вовсе не знаетъ ни тѣхъ, ни другихъ доводовъ для истолкованія буквъ, встрѣчающихся на коптскихъ одеждахъ, и, найдя на одной изъ нихъ, № 108, два раза повторенную греческую букву А по сторонамъ вытканной фигуры, принимаемой имъ за фигуру Христа, полагаетъ, что это—ни что иное, какъ *ошибка ткача*, и что этотъ послѣдній имѣлъ собственно намѣреніе поставить тутъ «альфу» и «омегу». Объяснять «ошибками» рабочаго всѣ трудныя для пониманія подробности разсматриваемаго предмета—система вовсе негодная. Притомъ же, ничто намъ не доказываетъ, что на этой ткани изображенъ именно Христосъ.

выпускаетъ его же указанія на персидскій, сассанадскій, римскій и другіе стили, встрѣчаемые на узорахъ коптскихъ тканей, и т. д. Эта боязнь высказать что-нибудь новое, что-нибудь такое, что̀, пожалуй, будетъ впослѣдствіи не принято всѣми, лишаетъ описанія Ригля самаго значительнаго интереса, какой они должны были бы имѣть,—выраженія собственнаго, личнаго мнѣнія, дѣлаетъ ихъ крайне сухими и оставляетъ читателя крайне неудовлетвореннымъ.

Для примѣра, приведемъ описаніе одного изъ самыхъ любопытныхъ рисунковъ всей вѣнской коллекціи. Относительно этого куска тканой матеріи, найденнаго въ Саккарскомъ некрополѣ, текстъ Ригля гласитъ только слѣдующее: «Широкій бортъ льняной одежды, затканный пестрымъ узоромъ. Посерединѣ—стоящая на колѣнахъ женская фигура, голова которой покрыта египетскимъ (?) головнымъ уборомъ; она держитъ въ поднятыхъ вверхъ рукахъ вѣнки; направо и налѣво отъ нея—колѣнопреклоненныя человѣческія фигуры, подносящія цесарокъ. Въ верхнемъ бортѣ—узоръ изъ листьевъ, внизу—рядъ аркадъ съ вазами, наполненными плодами въ полѣ. По каймѣ—группы изъ пяти и четырехъ бѣлыхъ точекъ по красному фону» *). Читатель видитъ, что, кромѣ указанія на «египетскій головной уборъ», да и то съ *вопросительнымъ знакомъ*, и кромѣ указанія на «цесарокъ» (заимствованное у Карабачека), все остальное представляетъ только блѣдныя общія мѣста. У Карабачека, напротивъ, объясняется и значеніе этихъ «цесарокъ» **), и отношеніе ихъ къ древнимъ религіозно-миѳическимъ преданіямъ. Эта птица, усѣянная по всему тѣлу свѣтлыми пятнышками, имѣла самое близкое отношеніе къ похороннымъ обрядамъ и дѣйствіямъ, потому что пятнышки эти выражали собою слезы и плачъ по усопшемъ. Впрочемъ, кромѣ какъ въ значеніи похоронномъ, мы можемъ, независимо отъ Карабачека, объяснять присутствіе цесарокъ на узорѣ настоящей ткани и совершенно другимъ образомъ — національностью этихъ птицъ, и это объясненіе, быть можетъ, будетъ ближе подходить къ дѣлу. Уже самое названіе «цесарки» у древнихъ народовъ — Numida Meleagris — указываетъ a priori на ея первоначальное происхожденіе изъ страны африканской, изъ Нумидіи. Въ своемъ знаменитомъ сочиненіи, Генъ говоритъ: «Уже во времена Софокла, цесарки считались въ Греціи не туземною, а чуждою, баснословною породой... Въ Периплѣ Скилакса Каріандскаго разсказывается, что, проплывъ Геркулесовы Столбы и имѣя все слѣва Африку, достигаешь обширнаго залива, именуемаго Котесомъ; посреди него лежатъ городъ Понтіонъ и большое, окруженное тростникомъ, озеро Кефезіасъ; *тамъ живутъ птицы мелеа-*

*) Riegl, Die Aegyptischen Textilfunde, стран. 44. № 419, по Карабачеку № 283, и при текстѣ Ригля рисунокъ № V.

**) Karabacek, Katalog der Theod. Graf'schn Funde in Aegypten. Wien 1883, стр. 27, № 226, примѣч.

гриды (цесарки), *и нигдѣ больше, кромѣ тѣхъ мѣстъ, куда ихъ перенесутъ оттуда.* Родина цесарки, прибавляетъ Генъ, дѣйствительно — Сѣверо-Западная Африка, область Сіерра-Леоне, Зеленаго Мыса, и. т. д. *)». «Италія—говоритъ далѣе тотъ же авторъ,—лежавшая ближе къ западно-африканскому исходному пункту, легко могла получить цесарку безъ всякаго посредства грековъ, помощью западнаго мореплаванія, можетъ быть, неранѣе временъ пунической войны. На это намекаютъ латинскія имена: Numidicae, Africae aves, Gallinae africanae, у Варрона; Afra avis, у Горація и Ювенала, Libicae volucres (ливійскія птицы) и Numidicae guttatae (нумидійки въ пятнышкахъ), у Марціала, и т. д. Во времена Варрона, цесарки были все еще рѣдки, а, слѣдовательно, и дороги въ Италіи. Съ паденіемъ Римской Имперіи, эта красивая птица исчезла изъ области европейской жизни (Средніе Вѣка не знали ея), и только спустя 1000 лѣтъ, съ возрожденіемъ античной культуры и открытіями португальцевъ вдоль африканскаго берега, снова появилась она у европейцевъ **)». Но, послѣ 1-го изданія своей книги, авторъ измѣнилъ прежнее свое мнѣніе, что родина цесарки—исключительно *Западный* берегъ Африки, потому что получилъ новыя свѣдѣнія о цесаркѣ, и въ примѣчаніи прибавилъ: «Капитанъ Спикъ говоритъ въ описаніи своего путешествія изъ Занзибара для открытія источниковъ Нила (на стр. 13 нѣмецкаго изданія): Цесарка есть самая распространенная изо всѣхъ охотничьихъ птицъ (въ Средней Африкѣ) ***)». Изъ всего этого мы имѣемъ, мнѣ кажется, достаточное право вывести два заключенія: 1) что изображенія цесарокъ на коптскихъ одеждахъ не слѣдуетъ считать ни греческаго, ни римскаго происхожденія, но спеціально африканскаго—египетскаго или коптскаго; у грековъ и римлянъ эти птицы были крайнею рѣдкостью, чѣмъ-то вообще чужестраннымъ, въ Африкѣ же онѣ являлись въ своемъ настоящемъ отечествѣ и птицей крайне распространенною; притомъ же изображенія ихъ существовали въ Египтѣ не на одеждахъ какихъ-либо исключительныхъ богачей и аристократовъ (какъ это могло быть въ Римѣ и Греціи), а на одеждахъ массы всего народа; 2) что вовсе нѣтъ надобности объяснять цесарокъ на коптскихъ одеждахъ какъ изображенія со значеніемъ погребальнымъ и относящимся до «слезъ» и «горести» людей, оставшихся въ живыхъ: кажется, гораздо ближе и вѣрнѣе будетъ объяснять этихъ птицъ просто какъ птицъ, приносимыхъ въ жертву божеству, ибо онѣ были однимъ изъ самыхъ распространенныхъ въ египетскомъ или коптскомъ народѣ продуктовъ. Почему однѣ цесарки должны имѣть на одеждахъ «похоронное» значеніе, когда множество другихъ изображеній тутъ же такого значенія вовсе

---

*) Генъ, Культурныя растенія и домашнія животныя въ ихъ переходѣ изъ Азіи въ Грецію и Италію. Спб. 1872, стр. 206—207.

**) Тамъ-же, стр. 208—209.

***) Тамъ-же, стр. 369, примѣчаніе 63.

не имѣетъ, и всѣ относятся не къ смерти, а къ жизни бывшихъ носителей этихъ одеждъ? И такъ, этотъ одинъ примѣръ способенъ, мнѣ кажется, доказать то, какъ необходимы *подробности* въ описательномъ каталогѣ коптскихъ одеждъ, и какъ нельзя довольствоваться одними общими опредѣленіями, какія слишкомъ часто дѣлаетъ Ригль. Конечно, если у читателя передъ глазами есть самые предметы, или точные снимки съ нихъ, тогда недочеты описанія становятся не такъ важны: но такъ какъ въ книгѣ Ригля всего 13 таблицъ, которыя никакъ не могутъ отвѣчать за видъ описанныхъ въ каталогѣ предметовъ, то и слѣдовало бы желать, чтобы каталогъ держался не системы краткихъ и общихъ опредѣленій, а системы опредѣленій точныхъ и подробныхъ, примѣръ чему, притомъ прекрасный, былъ уже однажды данъ профессоромъ Карабачекомъ. Впрочемъ, каталогъ Ригля имѣетъ все-таки немало достоинствъ, и хотя онъ неполонъ, не говоритъ ни про стиль, ни про характеръ, ни про всѣ особенныя подробности, ни про время и мѣсто изготовленія даннаго предмета, однако описываетъ иное уже удовлетворительно; такъ, наприм., онъ вездѣ даетъ точные размѣры ткани, описываетъ краски узора, обозначаетъ матерію и т. д. Обширное предисловіе также заключаетъ въ себѣ немало достоинствъ, особенно въ отношеніи ткацкой техники коптскихъ узоровъ. Но у него есть также и одинъ общій, можно сказать, непростительный порокъ: всѣ узоры сравниваются только съ одними римскими и византійскими изображеніями. Правда, на эту работу пошло очень много солидной учености и знанія; римскія и помпейскія мозаики, живопись, саркофаги, древне-христіанскіе и византійскіе рисунки рукописей, такія же мозаики и скульптуры, дали Риглю богатый матеріалъ для сравненій: все это—его заслуга, и за нее читатель не можетъ ему не быть благодарнымъ. Но всѣ остальные элементы для сравненій выпущены имъ вовсе изъ виду: сюда относятся всѣ тѣ матеріалы, которые могли бы указывать на неримскіе и нехристіанскіе элементы, присутствующіе въ коптскихъ матеріяхъ. А ихъ—немало, столько же мѣстныхъ (африканскихъ, египетскихъ), сколько и азіатскихъ (персидскихъ, сассанидскихъ и иныхъ). Карабачекъ указывалъ на нихъ обстоятельно и очень часто въ своемъ каталогѣ, нѣкоторые изъ новѣйшихъ изслѣдователей—также. Но Ригль слишкомъ преданъ античному *классицизму*: онъ видитъ его повсюду, склоненъ отыскивать его вездѣ, даже тамъ, гдѣ его вовсе нѣтъ. Впрочемъ, не должно забывать того, что самъ Ригль, въ своемъ предисловіи (стран. XXII), говоритъ, что до сихъ поръ вовсе еще нѣтъ на-лицо, по части этихъ тканей, «предварительныхъ работъ», и потому его каталогъ могъ и желалъ быть только подробною предварительною работой.

Изданіе Кенсингтонскаго музея, въ своихъ опредѣленіяхъ каждой отдѣльной пьесы, несравненно смѣлѣе, подробнѣе, полнѣе и разностороннѣе вѣнскаго изданія. Возьмемъ, для примѣра,

хотя бы текстъ, приложенный къ 1-й и 2-й таблицамъ. Уже сама фототипія въ краскахъ, превосходно и крайне вѣрно выполненная, даетъ отличное понятіе о предметѣ, его стилѣ и значеніи; но, сверхъ того, текстъ, не взирая на его краткость, даетъ самыя удовлетворительные отвѣты на всѣ главные вопросы, представляющіеся при обозрѣніи ткани: «Одинъ изъ двухъ ангеловъ, несущихъ вѣнокъ. Тканье изъ льняныхъ цвѣтныхъ нитокъ. По всей вѣроятности, эта ткань составляла часть завѣсы, или входила въ составъ орнаментаціи похороннаго покрова. Настоящій образецъ вынутъ изъ одной гробницы въ Ахмимѣ (Верхній Египетъ); онъ имѣетъ египетско-римскій характеръ и, по всей вѣроятности, относится къ IV—VII вѣкамъ по Р. Хр. Этотъ самый сюжетъ встрѣчается на скульптурныхъ предметахъ изъ слоновой кости, напр. на крышкѣ переплета VI—VIII в. въ Равенскомъ публичномъ музеѣ. Другое любопытное сравненіе можно сдѣлать между настоящимъ египетско-римскимъ предметомъ и побѣдными ангелами, изваянными надъ аркою въ Тактъ-и-Рустамѣ (Тронѣ Рустема), въ Керманшахѣ, на разстояніи около 60 миль къ Сѣверо-Западу отъ Багдада (въ Персіи). Эта послѣдняя скульптура относится къ сассанидскому времени и эпохѣ Шапура II (IV в. по Р. Хр.); она обнаруживаетъ языческое римское вліяніе въ выборѣ сюжета и его выполненіи. Руки и тѣло тѣхъ фигуръ покрыты, а волосы на головѣ ангеловъ перевязаны шнуркомъ. Въ одной рукѣ—чаша съ виноградомъ, въ другой—вѣнокъ *).» Текстъ при одномъ рисункѣ 2-й таблицы еще интереснѣе и подробнѣе: «Часть полосы льняной одежды, затканной цвѣтною шерстью по льняной основѣ. Рисунокъ состоитъ изъ сценъ, въ которыхъ принимаютъ участіе мущины, женщины и дѣти. Главное мѣсто занимаетъ Богоматерь (?), съ вѣнцомъ вокругъ головы, и Христосъ; быть можетъ, однако, тутъ представленъ поздній типъ Изиды, держащей flabellum (?) въ одной рукѣ и лотосъ въ другой, и Горусъ. Поза этой группы напоминаетъ такія же позы аллегорическихъ фигуръ, олицетворяющихъ Римъ и Константинополь, изваянныхъ на диптихѣ изъ слоновой кости, VI вѣка, хранящемся въ императоркомъ вѣнскомъ музеѣ. Группа изъ трехъ фигуръ, вверху, представляетъ, повидимому, исцѣленіе Христомъ слѣпаго, группа внизу—воскрешеніе сына вдовицы, а еще ниже—процессію. Кайма вокругъ этихъ группъ состоитъ изъ ряда цвѣточныхъ бутоновъ, вставленныхъ между двумя узкими полосками, состоящими—одна изъ торсады, другая изъ гирлянды листиковъ. Этотъ кусокъ матеріи полученъ изъ древнихъ гробницъ въ Ахмимѣ (Панополисъ), въ Верхнемъ Египтѣ. *Христіанскій коптскій*, VI—IX вѣка. Около 21 дюймовъ длины и 4 ширины. № 734. Пріобрѣтенъ въ 1886 году». Такимъ образомъ, вездѣ здѣсь, какъ и во множествѣ другихъ подобныхъ

*) Авторъ указываетъ на эти подробности сассанидскихъ фигуръ въ противуположность коптской ткани, гдѣ у ангела руки обнажены до плечъ, и обѣ руки простерты къ большому центральному вѣнку.

случаевъ, англійскій авторъ старается опредѣлить и сюжетъ, и подробности его, и стиль, и народность предмета, и посторонія иноземныя вліянія. Быть можетъ, нѣкоторыя изъ его толкованій могутъ быть оспариваемы; но, во всякомъ случаѣ, онъ высказываетъ свою мысль и соображенія точно, полно, опредѣленно, ничего не скрывая и ни отъ чего осторожно не прячась.

Наконецъ, французское изданіе имѣетъ всего болѣе въ виду задачу собственно техническую. Въ 1-мъ параграфѣ, авторъ именно заявляетъ, что онъ вовсе не имѣлъ намѣренія писать исторію коптскаго искуства, ни даже однѣхъ только коптскихъ тканей. «Я просто желалъ—говоритъ онъ—принести свою лепту спеціальныхъ наблюденій для изученія предмета совершенно новаго и распространить рисунки, могущіе служить образцами при выполненіи очень многихъ художественно-промышленныхъ производствъ, а также доставить прочные документы для всѣхъ тѣхъ, кто занимается на практикѣ декоритивнымъ искуствомъ». И такъ, главная цѣль Герспаха была практическая. Сообразно съ этимъ, онъ ранѣе и болѣе всего занялся вопросомъ о техникѣ египетско-ткацкаго дѣла, какъ оно проявляется въ дошедшихъ до насъ коптскихъ тканяхъ. Полученный имъ результатъ состоитъ въ томъ, что работа коптскихъ тканей совершенно тождественна съ работой гобеленовъ (ковровыхъ тканей), и это—до такой степени, что коптскія ткани могли быть, безъ всякаго затрудненія воспроизведены (по распоряженію Герспаха) учениками Гобеленовской мануфактуры. «Въ концѣ концовъ—говоритъ онъ также,—коптскіе ткачи (tapissier) были ничуть не менѣе своихъ европейскихъ преемниковъ искусны въ техническомъ отношеніи, коптскіе же красильщики были ремесленники, совершенно выходящіе изъ ряду вонъ, искусные, по малой мѣрѣ, настолько же, какъ фламандскіе красильщики XV-го вѣка, а эта эпоха считается золотымъ періодомъ фигурнаго ткацкаго дѣла (tapisserie)». Уже тремя годами раньше, еще при первомъ своемъ знакомствѣ съ коптскими узорчатыми тканями, тотъ же самый авторъ писалъ: «Мы обладаемъ теперь узорчатыми тканями (tapisseries), которыя на 5 или 6 столѣтій старше тѣхъ тканей этого рода, которыя до сихъ поръ считались старѣйшими. Новооткрытыя ткани происходятъ отъ тѣхъ коптовъ, которые стояли во главѣ египетской цивилизаціи до самаго XI-го вѣка по Р. Хр. Теперь, съ подлинными документами въ рукахъ, мы можемъ оцѣнить вѣрность ихъ вкуса, ихъ разумѣніе орнаментаціи тканей и ихъ крайнее мастерство въ техникѣ, усовершенствованной до самой высокой степени, наравнѣ съ современнымъ нашимъ производствомъ» *). Герспахомъ издано до сихъ поръ наибольшее количество рисунковъ коптскихъ тканей: ихъ у него напечатано 153 пьесы, а такъ какъ это все—вѣрнѣйшія факсимиле (въ числѣ которыхъ 9 нумеровъ представлены даже въ краскахъ: №№ 74 —

*) Gazette des beaux-arts, 1887, т. 36, статья: «Les tapisseries coptes».

82), то его изданіе представляетъ богатѣйшій матеріалъ для изученія.

Самъ авторъ, какъ я указывалъ уже выше, не желалъ пускаться въ большія изслѣдованія. Онъ говоритъ: «Я охотно предоставляю людямъ, болѣе компетентнымъ, чѣмъ я, озаботиться опредѣленіемъ точныхъ названій, соотвѣтствующихъ разнымъ формамъ египетскаго узорочнаго тканья (tapisseries), а также озаботиться объясненіемъ тѣхъ мотивовъ, которые съ такимъ вкусомъ извлечены коптами изъ флоры, фауны, миѳологіи и христіанской иконографіи. Моя существенная цѣль состояла только въ томъ, чтобы привлечь вниманіе на работы, до сихъ поръ остававшіяся неизвѣстными, и анализировать ихъ съ технической точки зрѣнія *)». Не смотря, однако, на такое скромное ограниченіе своихъ рамокъ, авторъ все-таки помѣстилъ въ текстѣ нѣсколько замѣтокъ, хотя и краткихъ, но въ такой степени вѣрныхъ, важныхъ и интересныхъ, что они навѣрно никогда не будутъ забыты будущими изслѣдователями.

«Стиль русунковъ на коптскихъ тканяхъ—говоритъ Герспахъ—болѣе или менѣе чистъ, но онъ постоянно обнаруживаетъ большую свободу композиціи и фактуры; онъ свободенъ отъ мелочности и излишней утонченности даже тамъ, гдѣ мы хорошенько не можемъ разобрать мысль художника. Вездѣ тамъ, гдѣ онъ не идетъ отъ римской орнаментики или съ Востока, этотъ стиль имѣетъ свой собственный характеръ, какой-то особенный вкусъ, равно и тамъ, гдѣ его произведенія тонки, какъ наши кружева, а также и тамъ, гдѣ они толсты и грубы, какъ орнаменты низшихъ расъ. Тогда онъ проявляетъ, въ интимной и національной формѣ, то, что̀, быть можетъ, скоро назовутъ *коптскимъ стилемъ* **)».

Герспахъ подраздѣляетъ узоры коптскихъ тканей на нѣсколько разрядовъ. Къ первому онъ относитъ сюжеты и орнаменты, явно заимствованные изъ римскаго искуства, и говоритъ, что эти рисунки имѣютъ всего болѣе сходства съ рисунками римскихъ и помпейскихъ вазъ и мозаикъ. Замѣтимъ отъ себя, что иногда при нихъ бываютъ и латинскія надписи. Встрѣчающіеся тутъ сюжеты, конечно, всѣ античные: Гермесъ, Аріадна, Кентавръ, Персей и Андромеда и т. д. Сюжеты—большею частью одноцвѣтные, по бѣлому или свѣтлому фону. Многоцвѣтные сюжеты втораго разряда относятся къ болѣе поздней эпохѣ. Въ нихъ проявляются нерѣдко сюжеты очень примитивные, народные, иной разъ сходные съ сюжетами на нынѣшнихъ народныхъ тканяхъ придунайскихъ и восточныхъ національностей. Это—уже ткани средневѣковаго періода. Тутъ иногда встрѣчаются изображенія варваровъ, изъ числа тѣхъ, что нахлынули на древній міръ въ эпоху великаго переселенія наро-

*) Gerspach, Les tapisseries coptes, стр. 5.
**) Тамъ же, стр. 3.

довъ. Между такими рисунками, любопытно изображеніе пареянина верхомъ, скачущаго во весь опоръ и пускающаго стрѣлу назадъ *) Сюжетъ этотъ, прибавимъ мы отъ себя, извѣстенъ намъ по одной восточной ткани Миланскаго собора св. Амвросія, относящейся къ XII-му столѣтію нашей эры **). Конь, его совершенно особенная порода, всего скорѣе сассанидскаго склада, его убранство, движенія, поза пареянина, его оружіе, собака въ ошейникѣ, изображенная около коня, — все близко сходно въ обѣихъ матеріяхъ. Однако же есть точки соприкосновенія у пареянина парижской коптской ткани и у пареянина на матеріи Мастрихтскаго собора, изданной Линасомъ ***) и признаваемой имъ за работу *христіанскаго* Запада: волосы всадника и грива коня, желто-оранжеваго цвѣта на миланской матеріи, голова всадника, покрытая персидской шапкой, и синія копыта коня, каковы также копыта у св. Георгія № 76,—все схоже тутъ и тамъ. Очень можетъ быть, что мастрихтская матерія — происхожденія коптскаго. Къ этому же разряду отнесенъ у Герспаха и св. Георгій на бѣломъ конѣ, № 76, съ вѣнцомъ на головѣ, съ копьемъ въ рукахъ, съ четырьмя птицами, двумя рогатыми антилопами, однимъ львомъ и нѣсколькими цвѣтками по сторонамъ, въ полѣ медальона. Какъ по породѣ коня, короткой, кургузой и собранной (всего скорѣе сассанидской, какъ и въ № 75) такъ и по костюму св. Георгія, его манерѣ сидѣть верхомъ, вовсе не византійской и не римской (приподнявъ ногу вдоль брюха коня), мы должны приписать совершенно восточный характеръ этому изображенію; сравнивать же его мы должны не съ византійскими и поздне-римскими фигурами, а съ изображеніями спеціально коптскими, до сихъ поръ еще малоизвѣстными, но уже начинающими понемногу являться въ рисункахъ и описаніяхъ новѣйшихъ путешественниковъ и изслѣдователей. Я укажу, для примѣра, на нѣсколькихъ христіанскихъ святыхъ, верхомъ, представленныхъ древне-коптскимъ искуствомъ и опубликованныхъ (въ маленькихъ рисункахъ) англійскимъ путешественникомъ Бутлеромъ ****).

Къ третьему разряду Герспахъ относитъ коптскія ткани времени начинающагося упадка. «Здѣсь линіи становятся сложны — говоритъ онъ, — а формы отяжелѣли; изображенія святыхъ въ вѣнцахъ являются рядами, или въ медальонахъ, подобно тому, какъ въ равеннскихъ мозаикахъ VI-го вѣка. Орнаментъ рисованъ еще въ хорошемъ духѣ, но фигуры дурны. Мнѣ кажется, что первоначальный образецъ былъ гораздо больше по размѣрамъ, чѣмъ узорчатый (съ него скопированный) рисунокъ на ткани: мнѣ сдается, что

*) Gerspach, Tapisseries, рис. 75.

**) Linas, Origines de l'orfèvrerie cloisonnée, vol. II, planche V, p. 234.

***) Тамъ же, таблица VI, при стр. 236.

****) См. мою рецензію книги: «Alfred Butler, The ancient coptic churches of Egypt.» Oxford, 1884, 8° vol., въ «Вѣстникѣ изящныхъ искуствъ» за 1885 года, т. III, выпускъ 6, статья: «Коптская и эѳіопская архитектура», стран. 457, изображенія свв. Дмитрія, Георгія и Меркурія на деревянной скульптурѣ VIII вѣка, въ Абу-Сарганѣ.

мастеръ - ткачъ былъ сильно стѣсненъ слишкомъ узкою рамкою: человѣческая фигура затрудняетъ его, ему какъ-то не по себѣ при ея воспроизведеніи; между тѣмъ, въ рисункѣ орнаментовъ онъ чувствуетъ себя полнымъ хозяиномъ. Слѣдующія за тѣмъ столѣтія выказываютъ еще бо́льшее (сравнительно говоря) паденіе. Конечно, это паденіе не такъ велико, какъ въ мозаикахъ IX вѣка, но все-таки человѣческое тѣло искажено, какъ-то вывернуто; головы—животныя, звѣри безобразны и фантастичны, у нихъ точно какія-то клещи, вмѣсто лапъ и ногъ; иногда они прямо превращаются въ орнаменты (№№ 79, 152 атласа); даже самая флора не достаточно перешла въ орнаментъ и не условна; иные мотивы просто непонятны, но тотъ орнаментъ, который получше выдержанъ, всегда представляетъ любопытныя комбинаціи. Не взирая на всю эту нескладицу и безсвязность, въ коптскихъ тканыхъ узорахъ, подобно тому, какъ и въ мозаикахъ папы Пасхалія, чувствуется вѣрное чувство краски и пропорцій; даже во всѣхъ погрѣшностяхъ, копты продолжаютъ доказывать, что они—орнаментисты (décorateurs)...» *).

Такимъ образомъ, замѣтки Герспаха, какъ ни кажутся онѣ на первый взглядъ краткими и сжатыми, заключаютъ въ себѣ очень значительное содержаніе: здѣсь мы получаемъ впервые опытъ систематизаціи коптскихъ рисунковъ. Въ этомъ опытѣ, не смотря на его сжатость и краткость, очень правильно указаны тѣ вліянія, греко-римскія и азіатскія, которыя явны въ коптскихъ рисункахъ въ разные періоды ихъ появленія; показаны также главные отличительные признаки стиля разныхъ періодовъ коптскихъ тканей, время ихъ лучшаго расцвѣта, время ихъ паденія; наконецъ, соотвѣтствія ихъ съ извѣстными художественными памятниками разныхъ эпохъ дохристіанской и христіанской эры. Эти немногія страницы не пройдутъ, конечно, безслѣдно для будущихъ писателей о коптскихъ тканяхъ.

Но, мнѣ кажется, нельзя согласиться съ однимъ очень существеннымъ и важнымъ мнѣніемъ Герспаха, высказаннымъ въ его «Предисловіи»: это именно тѣмъ, что «элементы, извлеченные для узоровъ коптскихъ тканей изъ египетской природы или изъ древне - египетскаго стиля, занимаютъ, сравнительно говоря, мало мѣста на этихъ тканяхъ. За исключеніемъ пигмеевъ, нѣсколькихъ растеній и, въ особенности, длинноухаго зайца, почти ничто, по мнѣнію Герспаха, не напоминаетъ коренной родины этихъ тканей. Заяцъ пользуется особеннымъ предпочтеніемъ; его мы постоянно встрѣчаемъ на тканяхъ, а иногда и въ римско-африканскихъ мозаикахъ. Крестъ встрѣчается на нѣкоторыхъ образцахъ орнаментированныхъ тканей первыхъ временъ, но онъ тутъ есть ничто иное, какъ геометрическій орнаментъ; развѣ что въ болѣе позднія времена крестъ получилъ тутъ значеніе религіозное. Встрѣчаемъ также дельфина,

*) Gerspach, Tapisseries, pp. 3—5.

близкаго по формѣ къ тому символу, который былъ въ употребленіи во времена св. Августина († 430); не думаю, чтобы плоскій виноградный листъ (какъ, наприм., въ № 15) имѣлъ христіанское значеніе: по всей вѣроятности, это есть только декоративный элементъ, очень хорошо выбранный изъ-за опредѣленности своихъ контуровъ» *). Мнѣ кажется, наоборотъ, что коптскія ткани, хотя еще и мало-изслѣдованныя, все-таки, даже и теперь, приводятъ къ тому убѣжденію, что являющіеся тутъ рисунки, преимущественно по части орнамента, заключаютъ въ себѣ всего болѣе мотивовъ спеціально-національныхъ, коптскихъ, и что въ этомъ состоитъ главное значеніе новооткрытаго коптскаго стиля. Постороннихъ вліяній въ немъ слышится много, но все-таки важнѣе и главнѣе всего въ немъ—собственный коренной элементъ. Копты приняли отъ Византіи не только христіанство, но и азбуку. Взгляните на коптскую рукопись: въ первую секунду вы подумаете, что передъ вами рукопись греческая. И однако, кто знаетъ одинъ только греческій языкъ, ничего не прочитаетъ: языкъ, заключающійся въ этихъ будто-бы греческихъ письменахъ, — совершенно иной, не имѣющій ничего общаго съ греческимъ. Точно также и съ орнаментикой: на первый взглядъ она можетъ показаться византійскою, и это потому, что многія подробности, входящія въ составъ ея, дѣйствительно заимствованы изъ византійскихъ рукописей. Но тутъ же, рядомъ, есть на-лицо множество такихъ элементовъ, которыхъ нигдѣ не встрѣтишь въ византійской орнаментикѣ. Точно также и съ орнаментикой коптскихъ тканей: то, что, даетъ большинству ихъ особенный, оригинальный колоритъ, это—коренныя національныя формы, коптскія, т. е. африканскія, и притомъ прямо идущія отъ древне-египетскихъ. До сихъ поръ на это почти вовсе еще не обращено вниманія изслѣдователей; но, мнѣ кажется, чѣмъ болѣе эти послѣдніе станутъ входить въ подробности и сравненія, тѣмъ многочисленнѣе будутъ доказательства.

Для примѣра, я укажу на одинъ орнаментъ изъ растительнаго царства, который необыкновенно распространенъ на коптскихъ тканяхъ. Здѣсь онъ является, то въ видѣ гирляндъ **):



Рис. 1. Рис. 2.

*) Тамъ же, стр. 5.

**) Рисунокъ № 1, съ борта шерстяной одежды, изъ Ахмима, находящагося теперь въ Кенсингтонскомъ музеѣ, I—VI вѣка; № 681: Portfolio of Egyptian art, Part II. — Рисунокъ № 2. съ восьмиугольной нашивки на одеждѣ, изъ Ахмима, находящейся теперь въ музеѣ Гобеленовской мануфактуры; см. Gerspach, Tapisseries, № 128.

то въ видѣ креста изъ четырехъ листьевъ *):

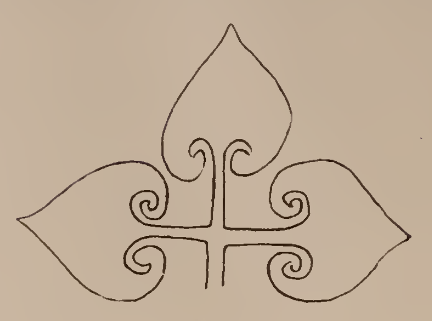


Рис. 3.

то въ видѣ соединенныхъ въ одной вертикальной или горизонтальной линіи листьевъ **):



Рис. 4.

то въ видѣ отдѣльнаго листка ***):



Рис. 5.

Про эту фигуру на коптскихъ тканяхъ всего только въ *двухъ* мѣстахъ я нахожу нѣчто въ родѣ опредѣленія у новѣйшихъ писателей. Въ первый разъ, я встрѣчаю въ текстѣ изданія Кенсингтонскаго музея такія слова о гирляндѣ тамъ нарисованной: «Волнистый узоръ въ классическомъ стилѣ, съ ли-

---

*) Рисунокъ № 3, съ ромбоидальной нашивки на одеждѣ, нынѣ въ музеѣ Гобелоневской мануфактуры; см. Gerspach, № 21.

**) Рисунокъ № 4, съ борта одежды, тамъ-же; см. Gerspach, № 53.

***) Рисунокъ № 5, съ красной шерстяной одежды, которой кусокъ находится въ Вѣнскомъ художественно-промышленномъ музеѣ; см. Riegl, табл. IV, текстъ: тамъ-же, стр. 37, №№ 371—372, и Karabacek, Katalog, №№ 403, 405.

стиками плюща (ivy leaves) по обѣимъ сторонамъ *)». Другой разъ, въ каталогѣ Карабачека, про весь рисунокъ, на которомъ встрѣчается эта фигура, сказано, что онъ «римскій, въ классическомъ стилѣ» **). Конечно, нельзя отрицать того, что маленькіе геніи, изображенные на вѣнскомъ кускѣ матеріи, имѣютъ классическій характеръ и являются представителями поздне-римскихъ изображеній этого рода ***). Но изъ этого еще вовсе не слѣдуетъ, чтобы необходимо было считать весь рисунокъ ткани классическимъ и римскимъ. Въ безчисленныхъ примѣрахъ мы встрѣчаемъ, на произведеніяхъ средневѣковаго Востока, соединеніе элементовъ поздне-классическихъ, чуждыхъ данному народу, и элементовъ восточныхъ, національныхъ, родныхъ. Тоже самое мы видимъ и въ настоящемъ примѣрѣ. Геніи—римскіе (хотя съ нѣкоторыми особенностями), орнаментистика—не римская. Рисовальщикъ (какъ мы это встрѣчаемъ на множествѣ примѣровъ изъ всѣхъ отраслей художественно-промышленной производительности) былъ человѣкъ, знакомый съ поздне-классическими образцами, но также державшійся формъ мѣстныхъ, національныхъ. И это, по всегдашнему, всего болѣе въ орнаментистикѣ. У народа низшей культуры, орнаментъ и человѣческая фигура всегда представляютъ собою два разныхъ полюса: фигура является копіей съ изображеній, которыя въ ходу у народностей съ высшею цивилизаціей, или просто-на-просто слабы, каррикатурны и неудовлетворительны. Напротивъ того, орнаментъ является въ высокомъ, самостоятельномъ и оригинальномъ совершенствѣ. Это мы наблюдаемъ не только у всѣхъ народовъ дикихъ, но даже у китайцевъ, древнихъ индійцевъ и, спускаясь до временъ сравнительно болѣе близкихъ къ намъ, у сассанидовъ. Такъ было, повидимому, и у коптовъ. Фигуры ихъ рисунковъ съ человѣческими формами—либо заимствованы отъ классическаго искуства, либо безобразны; орнаментъ — изященъ, художественъ и притомъ націоналенъ. Въ настоящемъ случаѣ, если оставить въ сторонѣ «геніевъ», мы встрѣчаемъ лиственныя фигуры, вопервыхъ, изящныя, а вовторыхъ, самобытныя и національныя. Такого листа (не взирая на утвержденіе англійскаго неизвѣстнаго писателя и вѣнскаго профессора Карабачека) нигдѣ не встрѣтишь въ классическомъ мірѣ. И это—потому, что эта фигура, этотъ листъ, свойственны Африкѣ, въ данномъ же случаѣ—спеціально Египту. Эту самую фигуру мы находимъ въ древне-египетскихъ памятникахъ. Развертываю богатый атласъ Присъ-д'Авена, и нахожу тамъ эту самую фигуру, много разъ повторенную на по-

*) Portfolio, part 2, узоръ вверху.

**) Karabacek, Katalog, стр. 46, №№: 403—405.

***) Замѣтимъ, впрочемъ, что даже и въ этихъ двухъ фигуркахъ (Riegl, табл. IV) есть подробности, намекающія на что-то чуждое римскому искуству: типъ лица верхняго генія и куафюра его головы не представляютъ ничего римскаго, другой же маленькій геній, изображенный на бордюрѣ ткани, является *вовсе безъ волосъ*, совершенно какъ-бы бритымъ: такого римскаго изображенія, кажется, неизвѣстно.

толкахъ египетскихъ погребальныхъ камеръ XVIII-й династіи *).

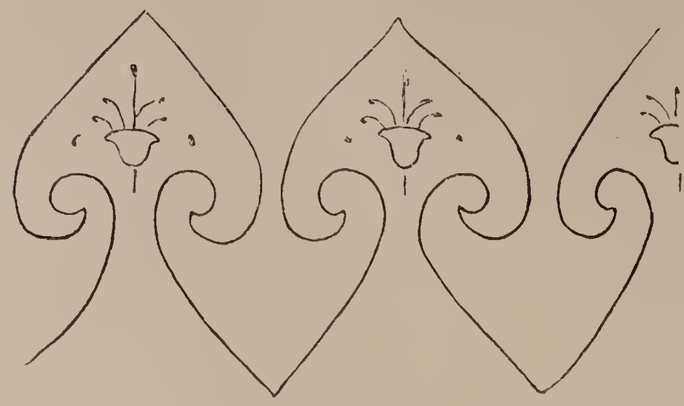


Рис. 6.

Если бы даже не имѣть въ виду фактическихъ доказательствъ, необходимо было бы a-priori предполагать ихъ: развѣ копты не происходятъ по прямой линіи отъ древнихъ египтянъ? Развѣ ихъ раса, языкъ и всѣ формы жизни и быта не состоятъ въ ближайшемъ родствѣ и связи съ расой, языкомъ и всѣми формами жизни и быта древнихъ египтянъ? Понятно, поэтому, что одна изъ излюбленнѣйшихъ, всего чаще встрѣчаемыхъ, всего болѣе распространенныхъ фигуръ ихъ орнаментики должна была имѣть корень египетскій, на много столѣтій болѣе древній, чѣмъ и Римъ, и Византія. А что разсматриваемый нами листъ не есть плющъ, а какое-то другое растеніе, то доказывается слѣдующими, вполнѣ неоспоримыми, фактами: 1) плющъ есть растеніе, листья котораго состоятъ то изъ трехъ, то изъ пяти лопастей, причемъ средняя, самая длинная, выдвигается остріемъ впередъ; цѣльные же листья, безъ лопастей, бываютъ только на вѣтвяхъ безъ корней, или на вѣтвяхъ, которыя въ цвѣту **); но и у этихъ листьевъ нижній край не загибается завиткомъ внутрь, какъ въ нашей фигурѣ, а выгибается внаружу безъ всякаго завитка и идетъ здѣсь остріемъ внизъ, къ стеблю. Значитъ, сходства съ нашею фигурою, во всѣхъ отношеніяхъ—никакого. Но что̀ же именно это за растеніе? Этого я пока не могу сказать, но укажу на то, что оно изображалось иногда у коптовъ въ полномъ, не стилизованномъ еще искуственно видѣ, и это именно въ орнаментахъ коптскихъ рукописей. Въ одной коптской рукописи, которую я разсматривалъ и изучалъ въ библіотекѣ Пропаганды въ Римѣ, и которая относится къ X вѣку (№ 134, in 4°, перг.), я нашелъ на поляхъ одной страницы изображеніе деревца съ многочисленными и толстыми вѣтвями, на которыхъ ростутъ именно тѣ самые ори-

*) Prisse d'Avennes, Histoire de l'art egyptien, Atlas, т. I, листъ: Architecture, Ornementation des plafonds, postes fleuronnés. Nécropole de Thèbes, XVIII—XIX dynastis.

**) Fr. Gottl. Hayne, Getreue Darstellung u. Beschreibung der in der Arzney - Kunde gebräuchlichen Gewächse, Berlin 1816, IV т., таблица 14, и текстъ при ней. См. также: Owen Jones, Grammar of ornament, London, 1856, in f°, таблица 93: „Плющъ".

гинальные листья, которые такъ часто встрѣчаются на рисункахъ коптскихъ тканей. Это есть листъ въ родѣ листка на нашихъ карточныхъ пикахъ, но съ завиткомъ внутрь у стебля. Какъ деревцо это, такъ и его листья—яркаго желто-песочнаго цвѣта *).

Другой образчикъ близкаго сходства коптскихъ рисунковъ на тканяхъ съ египетскими—слѣдующая фигура **).



Рис. 7.

Мы ее встрѣчаемъ такъ же, какъ и предыдущую, на египетскихъ потолкахъ временъ XVIII—XX династіи ***).

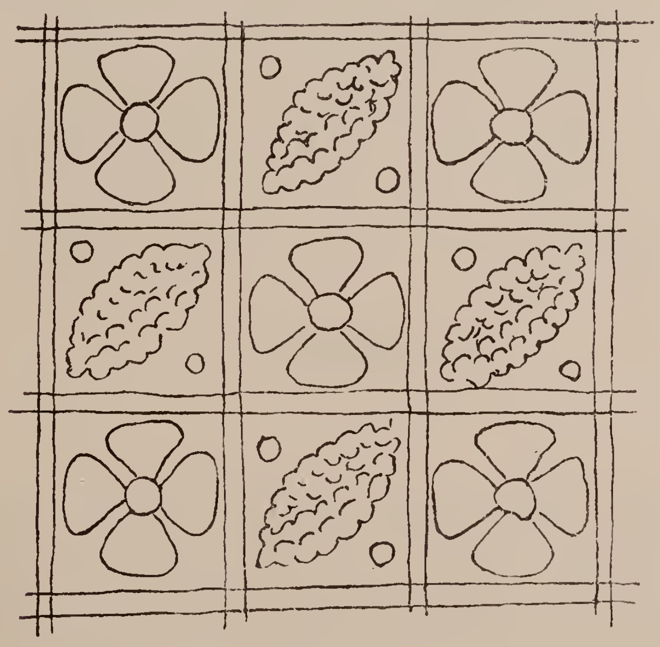


Рис. 8.

*) См. мое изданіе: „Славянскій и восточный орнаментъ", Спб. 1887. въ л., отдѣлъ коптскаго орнамента, табл. CXXXIV, рисун. № 3.

**) Gerspach, Tapisseries, № 87.

***) Prisse d'Avennes, Hist. de l'art egyptien, т. I, таблица Ornementation des plafonds: Postes et fleurs. Nécropole de Thèbes. XVIII à XX dyn.

Небольшая разница состоитъ здѣсь лишь въ томъ, что съ цвѣткомъ чередуются не *полныя*, а *половинчатыя* кисти винограда или другаго какого-то плода съ косточками *). Подобныхъ примѣровъ можно представить немало.

Что касается до фигуръ изъ животнаго царства, то я укажу, на этотъ разъ, на двѣ, очень характерныя: вопервыхъ, на изображеніе стрекозы, котораго мы не встрѣчаемъ ни въ греческомъ, ни въ римскомъ, ни въ византійскомъ художественно-промышленномъ и архитектурномъ искуствѣ, но которое немало распространено въ искуствѣ какъ коптскомъ, такъ и египетскомъ—что̀ мудренаго, когда это насѣкомое такъ туземно въ Египтѣ. Стрекозу мы видимъ на нѣсколькихъ коптскихъ тканяхъ въ музеѣ Гобеленовъ **), а также на потолкахъ египетскихъ гробницъ, среди прочей орнаментаціи ***).

Вовторыхъ, я укажу на изображенія обезьянъ, нерѣдко встрѣчающіяся на рисункахъ коптскихъ тканей ****), и на подобныя же изображенія цѣлаго ряда обезьянъ внизу Луксорскаго обелиска Рамсеса - Меямуна (наход. теперь въ Парижѣ) *****). Особенно замѣчательно, что какъ на послѣднихъ изображеніяхъ, такъ и на коптской ткани Гобеленовскаго музея, обезьяны представлены крылатыми (Герспахъ, № 113; здѣсь это особенно ясно на фигурѣ обезьяны верхняго медальона).

Эти немногіе примѣры, которые могли бы быть еще увеличены многими другими, какъ этихъ же самыхъ, такъ и другихъ категорій, доказываютъ, по моему мнѣнію, достаточно убѣдительно, что коптскія ткани представляютъ обширное поле искуства не столько заимствованнаго, сколько истинно и искренне-національнаго, и что изучать ихъ необходимо не столько въ сравненіи съ памятниками искуства поздне-римскаго, византійскаго и восточнаго (сассанидскаго), сколько съ рисунками характерныхъ коптскихъ рукописей, мозаикъ, рѣзьбы, скульптуры и живописи, а потомъ съ ихъ истинными предками и предшественниками—съ созданіями искуства древне-египетскаго.



---

*) Сравни подобныя же группы плодовъ на рисункахъ коптскихъ рукописей: VII вѣка (Чиновникъ Дьяконскій), въ библіотекѣ Пропагадны, въ Римѣ, № 101, in 4°, и другой, IX—X вѣка (Отрывки изъ правила монашеской жизни), въ библіотекѣ Національнаго музея въ Неаполѣ. № 48, in 4°, перг.—„Слав. и вост. орнам.›, табл. CXXXII, рис. 8; табл. CXXXIII, рис. 16, 18, 19.

**) Gerspach, № 149; сравни съ нимъ стрекозу въ коптской рукописи VII вѣка, Національнаго музея въ Неаполѣ (Отрывки изъ сочиненій Сенутія), № 22, in 4°, пергам.—„Слав. и вост. орнаментъ“, табл. CXXXII, рисун. № 14.

****) См. Prisse d'Avennes, т. I, Architecture. Ornementation des plafonds: Bucrânes. Nécropole de Thèbes, XVIII à XX dynasties.

****) Рисунки на льняной одеждѣ, изъ Ахмима, въ собраніи Кенсингтонскаго музея VI—IX вѣка, № 734, Portfolio of Egyptin art, Part 2; орнаментъ на коптской одеждѣ, изъ Ахмима, въ музеѣ Гобеленовской мануфакуры Gerspach, Tapisseries, № 113.

*****) Prisse d'Avennes, Histoire de l'art egyptien, т. I, „Architecture“, послѣдняя таблица тома.



РИСУНКИ, ПРИЛОЖЕННЫЕ КЪ НАСТОЯЩЕМУ ВЫПУСКУ.

1. **«Головка молодой дѣвушки», гравюра Ѳ. И. Веревкина съ картины Ж.-Б. Греза.**— Оригиналъ этого эстампа составляетъ одно изъ послѣднихъ пріобрѣтеній картинной галереи Императорскаго Эрмитажа; онъ принадлежалъ нѣкогда извѣстному любителю искуства, строителю здѣшняго Румянцовскаго сквера, Соловьеву, который купилъ его, въ 1839 г., въ Парижѣ, и считалъ однимъ изъ лучшихъ украшеній своей, теперь разсѣявшейся по разнымъ рукамъ, когда-то богатой галереи. На самомъ дѣлѣ, картинка эта относится къ числу особенно замѣчательныхъ произведеній знаменитаго французскаго живописца, изъ разряда такъ называемыхъ «женскихъ головокъ», какъ по миловидности и экспрессивности изображеннаго личика, такъ и по блеску колорита, мастерскому письму и прекрасной сохранности. Извѣстно, что большинство «головокъ» Грёза—оконченные этюды или повторенія тѣхъ типовъ, которые являются въ его сложныхъ композиціяхъ; такъ и настоящая картина изображаетъ ту же самую молодую дѣвушку, съ тѣмъ же положеніемъ головы и выраженіемъ, которая выведена на сцену въ большой картинѣ этого художника: «Отцовское проклятіе», украшающей собою Луврскую галерею: это именно—сестра проклинаемаго, бросившаяся на колѣни передъ отцемъ и умоляющая его пощадить ея любимаго, хотя и виновнаго брата.

2. **Утро молодой дамы, картина Ф. Бушѐ.**—Живописецъ нимфъ, амуровъ и идеальныхъ пастуховъ и пастушекъ, Франсуа Бушѐ, виталъ мыслью не исключительно въ облакахъ Олимпа и въ области фантастическихъ существъ, но порою ниспускался также въ міръ современной ему дѣйствительности и выводилъ на сцену обыкновенныхъ смертныхъ, въ обыденной обстановкѣ, среди обыден-

ныхъ житейскихъ интересовъ и заботъ. Однако, вполнѣ жанровыя произведенія этого художника составляютъ большую рѣдкость, и въ нихъ все-таки выражается его изящный, привлекательный, но жеманный стиль, столь сильно проникнутый духомъ эпохи париковъ, пудры, румянъ, бѣлилъ и мушекъ. Къ числу такихъ рѣдкихъ работъ Буше принадлежитъ хорошенькая картинка Стокгольмскаго Національнаго Музея, воспроизведенная въ нашемъ фототипическомъ снимкѣ. Она изображаетъ молодую даму, только-что вставшую съ постели и начавшую свой день за туалетомъ, когда приходъ юной торговки модными вещами помѣшалъ ей продолжать уборъ своей головы и прикрашиваніе и безъ того миленькаго личика разными средствами косметики. Торговка, расположившись у ногъ покупательницы, соблазняетъ ее товаромъ, вынутымъ изъ раскрытой коробки. Дамѣ нравится больше всего лента, которую она держитъ въ рукахъ и о цѣнѣ которой, повидимому, идетъ разговоръ въ данную минуту.

3. **«На сѣнокосѣ», картина Жюльена Дюпрè.**—Между молодыми живописцами современной французской школы, названный художникъ пользуется почетною извѣстностью, заслуженною многими, одно другаго лучшими, произведеніями. Онъ силенъ особенно въ изображеніи животныхъ, но весьма искусенъ, кромѣ того, и въ живописи человѣческихъ фигуръ, которыя постоянно вводитъ въ свои композиціи, и въ пейзажѣ, среди котораго помѣщаетъ свои сцены. Превосходный рисунокъ, ловкое письмо, сильный и гармоничный колоритъ, въ соединеніи со здраво-реалитическимъ взглядомъ на природу и, кромѣ того, со вкусомъ композиціи и исполненія,—таковы достоинства, отличающія, въ большей или меньшей мѣрѣ, все то, что выходило изъ подъ кисти Жюльена Дюпрè за послѣднее время—время зрѣлости его таланта; но едва ли не въ самой высшей степени отмѣчена этими качествами картина: «На сѣнокосѣ», привѣтствованная общими похвалами на прошлогодней международной художественной выставкѣ въ Мюнхенѣ, а передъ тѣмъ красовавшаяся въ парижскомъ салонѣ.

4. **«Ніоба». картина Соломона Дж. Соломона.**—Названный художникъ принадлежитъ къ плеядѣ живописцевъ, которыми можетъ гордиться Англія, но которые почти совсѣмъ неизвѣстны за предѣлами этой страны. Уже нѣсколько лѣтъ, онъ, съ возростающимъ успѣхомъ, воспроизводитъ героическіе и классическіе сюжеты, проявляя въ нихъ высокое чувство красоты, глубокій драматизмъ, чуждый всякаго преувеличенія, и полную оригинальность, не поддающуюся вліянію ни Лейтона, ни Альмы-Тадемы, ни другихъ знаменитыхъ англійскихъ, а тѣмъ менѣе иностранныхъ мастеровъ одного съ нимъ направленія. Но нигдѣ не достигъ онъ такого успѣха, какъ въ картинѣ: «Ніоба»—одномъ изъ послѣднихъ трудовъ своихъ, красовавшемся на прошлогодней лондонской академической выставкѣ. Благородство формъ и позы главной фигуры, выразительность ея строго-прекрасной физіономіи и превосходное, такъ сказать, монументальное распредѣленіе всей композиціи приближаютъ эту картину къ классической трагедіи, а точный рисунокъ, сила естественныхъ красокъ и мастерски переданный эффектъ освѣщенія свидѣтельствуютъ о томъ, что художникъ основательно изучалъ и знаетъ природу.

5, 6, 7. **«Религіозная музыка (Сонъ св. Цециліи)», картина П.-Ж. Бодри**, занимающая собою одинъ изъ плафоновъ въ новомъ театрѣ парижской оперы, **«Сцена изъ жизни св. Женевьевы», средняя часть стѣнной картины П. Пюви-де-Шаванна**, написанная для парижскаго Пантеона, и **«Письмо отъ возлюбленнаго», картина**

Фр. Дефреггера, приложены къ настоящей книжкѣ нашего журнала какъ иллюстраціи помѣщенной въ ней послѣдней статьи М. П. Соловьева о живописи въ XIX столѣтіи, гдѣ говорится объ авторахъ этихъ произведеній.

8. **«Ноябрьскій вечеръ», картина Марка Фишера.**—Пейзажъ, составляющій въ наши дни едва ли не самую излюбленную отрасль живописи во всѣхъ художественныхъ школахъ, имѣетъ многочисленныхъ представителей и въ Англіи. Имъ усердно занимаются и акварелисты, и артисты, работающіе масляными красками. Какъ тѣ, такъ и другіе, конечно, любятъ брать мотивы для своихъ произведеній изъ отечественной природы, смотрятъ и воспроизводятъ ее съ особой, своей національной, точки зрѣнія. Схватить общее впечатлѣніе, передать ее сильно въ главныхъ чертахъ, не вдаваясь въ разработку деталей,—таково направленіе современнаго англійскаго пейзажа, значительно отличающееся, однако, отъ французскаго импрессіонизма. Какъ образчикъ такого пейзажа, представляемъ вниманію читателей снимокъ съ картины одного изъ наиболѣе уважаемыхъ корифеевъ этого рода живописи въ соединенныхъ королевствахъ. Весь ансамбль пейзажа М. Фишера: холодное полутуманное небо, на которомъ еще не померкло вполнѣ мерцаніе вечерней зари и стоитъ тонкій серпъ луны, облеченная дымкою паровъ даль, ближніе кусты и деревья, почти потерявшіе свой лѣтній уборъ листьевъ и окрасившіеся въ цвѣта поздней осени, грязная дорога, по которой уныло бредетъ стадо.—все это возбуждаетъ въ зрителѣ меланхолическое настроеніе столь же сильно, какъ элегія талантливаго поэта, или какъ музыкальная пьеса даровитаго композитора, написанная въ минорномъ тонѣ; въ то же время, всякій, кто достаточно знаетъ Англію, догадается, что художникъ ставитъ его лицемъ къ лицу съ природою этой страны, а не какого-либо другою.

9. **«Псаломъ 146, стихъ 9», картина Терезы Шварце.**—146-ой псаломъ Давида по Лютеровскому переводу, или 145-ый по Псалтирю, употребляемому въ православной Церкви, начинается словами: «Хвали душа моя Господа! Буду восхвалять Господа доколѣ живъ». Девятый стихъ этого псалма, выражающаго вообще ничтожность надежды на человѣческую помощь и силу упованія на Бога, гласитъ: «Господь хранитъ пришельцевъ, поддерживаетъ сироту и вдову» и т. д. Эти слова взяла въ заглавіе своей, удивительно тонко исполненной и выразительной, картины молодая амстердамская художница, представившая на ней сцену въ одномъ изъ тѣхъ, существующихъ съ давнихъ поръ въ каждомъ голландскомъ городѣ, убѣжищъ, гдѣ безпомощные сироты того и другаго пола воспитываются на общественный счетъ въ духѣ благочестія и въ любви къ труду. Дѣйствіе происходитъ въ женскомъ заведеніи подобнаго рода, въ праздничный день, или въ рекреаціонный часъ. Призрѣваемыя во имя Божіе дѣвушки и дѣвочки собрались у органа; одна изъ нихъ, что̀ постарше, усѣлась за инструментъ и исполняетъ на немъ мелодію хорала; другая стоитъ, перелистывая для подруги ноты; прочія поютъ, видимо стройно, съ увлеченіемъ. Личики молодыхъ существъ—свѣжи, а слѣдовательно миловидны; одушевляющее ихъ оживленіе увеличиваетъ ихъ привлекательность. На нихъ сосредоточивается вниманіе зрителя, благодаря тому, что картина, въ остальныхъ своихъ частяхъ, не развлекаетъ его разнообразіемъ и яркостью красокъ: бѣлые тона пелеринъ и чепчиковъ, черные платьевъ и сѣрые стѣнъ даютъ общій спокойный тонъ, изъ котораго выступаютъ, въ живомъ колоритѣ, тѣлесныя части. Такъ писали свои Regentstucke Рембрандтъ и другіе старинные

голландскіе мастера; новѣйшая амстердамская художница пошла по ихъ стопамъ, но не подражала имъ слѣпо, и этого нельзя не поставить ей въ заслугу. Достоинства ея картины были справедливо оцѣнены и публикою, которая любовалась этимъ произведеніемъ на международной мюнхенской выставкѣ нынѣшняго года, и выставочнымъ жюри, присудившимъ Т. Шварце одну изъ трехъ, бывшихъ въ его распоряженіи, второстепенныхъ золотыхъ медалей.



100.57
V67
v8